SPÉCIMEN

COLLECTION FLEURANT - VOIRPY

5

TRAVAUX DIRIGÉS DE MUSIQUE

Complément de la musique par les textes

EDITIONS HENRY LEMOINE - PARIS

2 1 JUIN 1980

COLLECTION FLEURANT-VOIRPY

TRAVAUX DIRIGES DE MUSIQUE

Complément de la musique par les textes

de M. FLEURANT - C. et Y. VOIRPY

Couverture dessinée par Pierre-Jean COUARRAZE

Classe de 5me

(1er cycle des C.E.S et C.E.G.)

EDITIONS HENRY LEMOINE

17, RUE PIGALLE, PARIS

Tous droits d'édition, d'exécution, de reproduction, de traduction et d'arrangements réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

© *Copyright 1973, by Editions Henry Lemoine - Made in France - 24.414 HL.*

J.-C. LEYMARIE
12, Rue Alexandre Dumas
POULOUZAT
CONDAT-SUR-VIENNE
87110 SOLIGNAC
Tél. (55)

AVANT-PROPOS

Ce cahier constitue un **complément** souhaitable du livre « La musique par les textes ». Il propose une série d'exercices, de travaux qui sollicitent la participation active de l'élève dans tous les domaines abordés au cours de l'heure d'Education musicale.

Par sa présentation schématique, il permet en outre un gain de temps appréciable :

1re PARTIE

- **Reconnaissance des sons et des rythmes** comprenant en moyenne 3 exercices par chapitre du livre, mélodiques ou rythmiques, sous forme de **tests rapides.** Le professeur pourra choisir lui-même, en fonction du niveau de sa classe, les textes qui correspondent aux questions posées.
- **Reconnaissance des timbres** permettant de réaliser rapidement des exercices sur les groupes instrumentaux étudiés en classe, tout en **orientant** les élèves dans leur recherche.
- **Pratique instrumentale** sur les exercices d'application du livre (flûte à bec, métallophone et xylophone, instruments de batterie). Cette étude préparatoire a pour but d'**isoler les difficultés** des parties instrumentales prévues et de **guider le travail** des élèves instrumentistes. Elle doit ainsi permettre d'éviter une perte de temps dans le cours collectif et **faciliter une mise en place rapide des ensembles vocaux et instrumentaux.**

2e PARTIE

- **Auditions en classe** présentées sous forme de **tableaux,** afin d'éviter des pertes de temps en « écritures » et de **guider l'écoute** en attirant l'attention sur des **points de repère précis.**
- **Notes sur les activités personnelles** destinées à inciter l'enfant à réfléchir sur la place de la musique dans sa vie « extra-scolaire » et d'**intégrer celle-ci aux activités musicales de la classe.**
- **Etude sur les formations instrumentales et vocales** complétant, grâce à une **iconographie** riche et variée (19 documents), le travail effectué dans le livre. Des **questions** sollicitent les **facultés d'observation** de l'élève en faisant appel aux connaissances acquises.
- **Lectures** courtes et variées, qui font revivre, par une anecdote, un trait de caractère..., quelques épisodes de la vie des musiciens étudiés.

BLOC ANNEXE

présentation originale en feuillets détachables comprenant :

- Un **schéma de métallophone** soprano grandeur nature (permettant des exercices à la maison) et une **tablature des doigtés de la flûte à bec soprano.**
- Les **parties instrumentales séparées** des exercices d'application du livre (flûte à bec, métallophone et xylophone, batterie). Chaque élève, suivant ses aptitudes, pourra ainsi utiliser la feuille qui lui convient.
- **12 fiches** permettant :
  soit l'étude de compositeurs ou d'œuvres non proposés dans le livre,
  soit la mise au net de recherches personnelles,
  soit enfin le regroupement des éléments inscrits au cours des auditions en vue de l'établissement d'une **documentation classée** (grâce à un classement alphabétique prévu sur chaque fiche) **au cours des quatre années du 1er cycle.**
- **2 planches de portraits** (50 musiciens) destinées à illustrer les fiches.

PUPITRE

destiné à résoudre le problème de la tenue de l'élève lorsqu'il joue ou chante en suivant un texte.

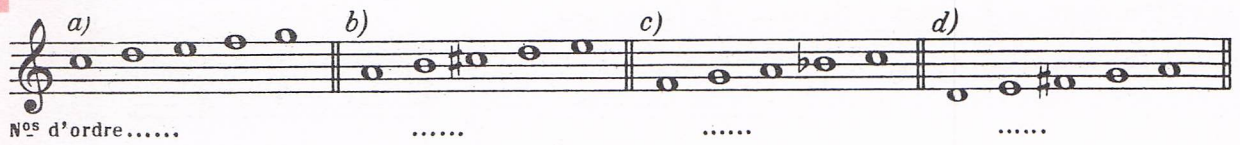
Obtenu par **simple pliage de la couverture rigide,** il peut supporter aussi bien les parties instrumentales séparées que le livre.

PRATIQUE DES TEXTES MUSICAUX

1

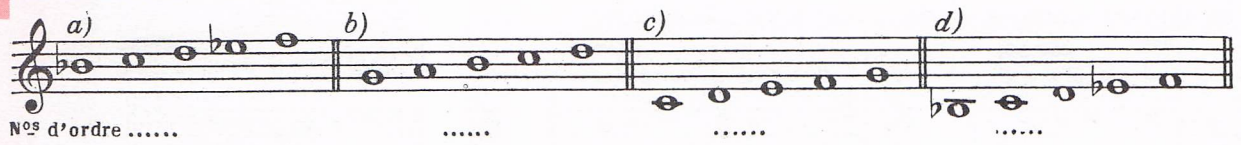
Nombre de réponses exactes

1. Numérotez les pentacordes suivant l'ordre dicté (le LA du diapason sera entendu avant chaque formule).

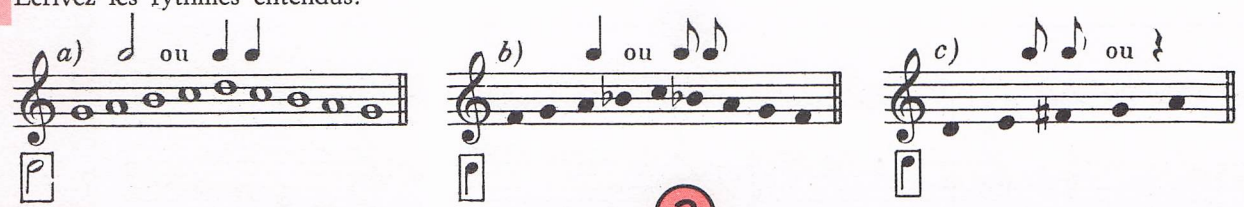


Nos d'ordre..... ....

2. Même exercice avec ces 4 pentacordes :



Nos d'ordre ....

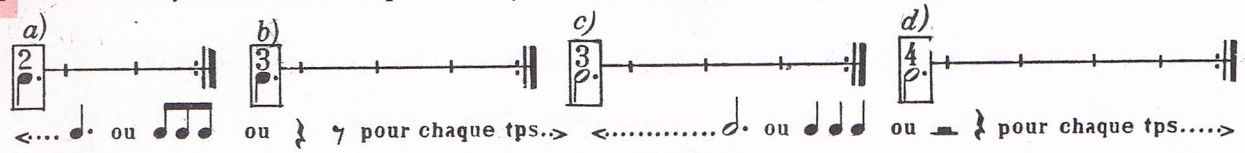
3. Ecrivez les rythmes entendus.

2

4. Ecrivez les intervalles dictés, la première note étant déjà indiquée. Notez ensuite au-dessous le nom de l'intervalle mélodique (ascendant ou descendant).

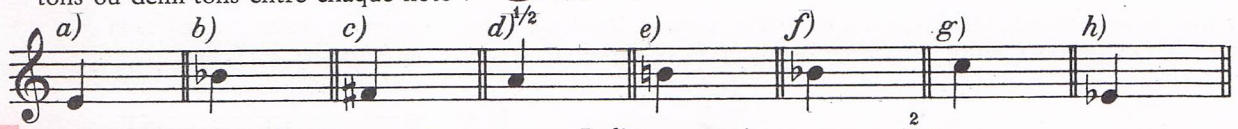
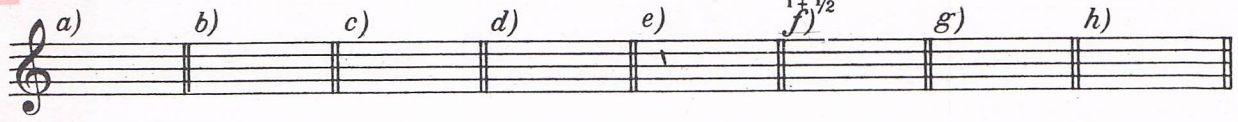
Noms..... ....

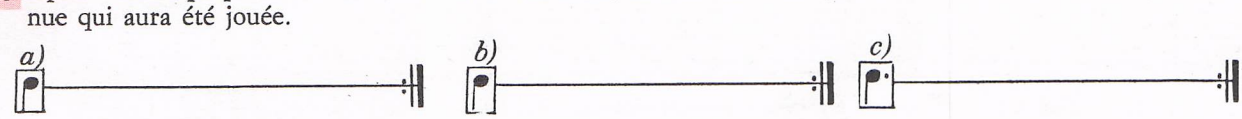
5. Même exercice que le n° 4, mais avec des intervalles harmoniques.

6. Ecrivez les rythmes entendus qui seront joués deux fois de suite pour chaque mesure.



3

7. Secondes M. ou m. — Ajoutez la deuxième note de l'intervalle suivant la dictée. Indiquez ensuite les tons ou demi-tons entre chaque note : ou .

8. Même exercice avec des Tierces M. ou m. — Indiquez ensuite ou

9. Après l'étude préparatoire des nos 13 et 14 du livre, écrivez dans chaque case la formule rythmique reconnue qui aura été jouée.



Choisir entre 13 b) ou 14 a) parties supérieures et inférieures.

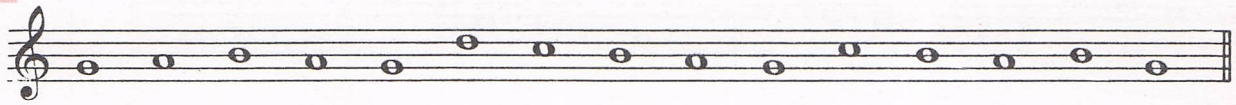
Choisir entre 13 d) ou 14 b).

Nombre de réponses exactes

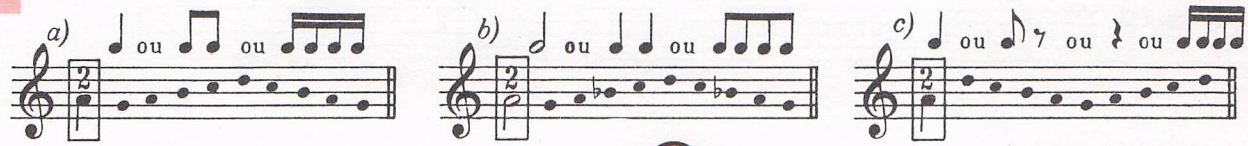
4

10. Ecrivez les notes du pentacorde dans l'ordre où elles seront jouées.

11. Ecrivez, suivant la dictée, le ♭ devant le SI ou le ♮, s'il y a lieu.

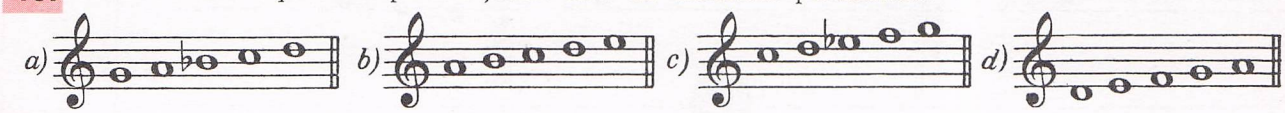


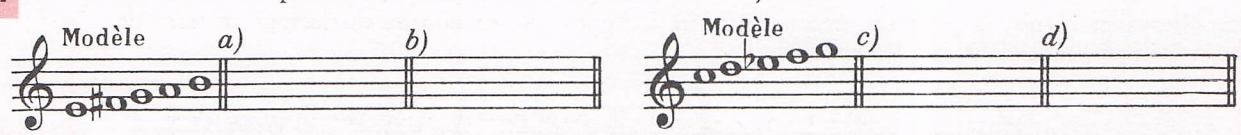
12. Ecrivez les rythmes entendus et placez les barres de mesure.

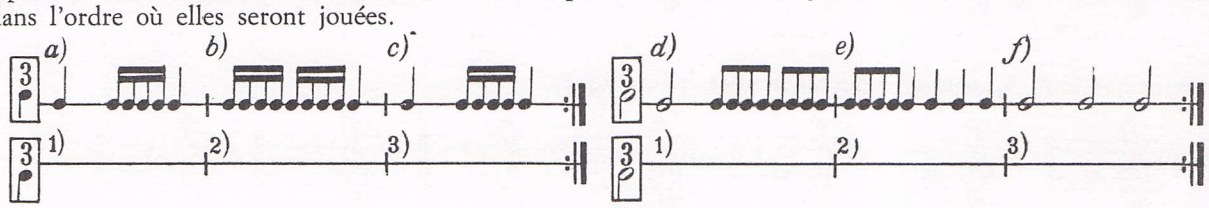


5

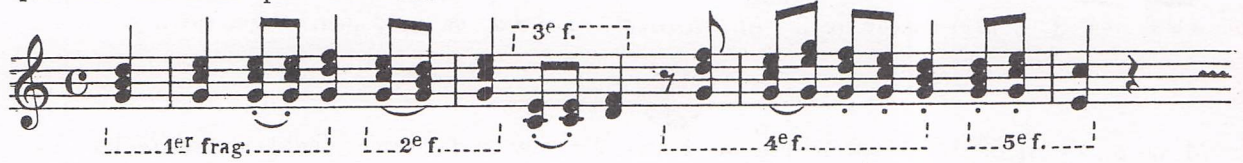
13. Barrez les notes qui n'ont pas été jouées dans ces différents pentacordes.



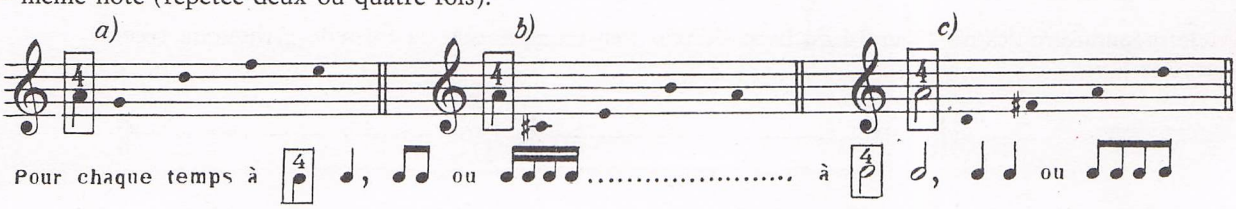
14. Ecrivez les notes du pentacorde dans l'ordre où elles seront jouées.

15. Après avoir entendu les mesures comme elles se présentent dans chaque formule, écrivez-les au-dessous, dans l'ordre où elles seront jouées.



6

16. Au cours de l'exécution de cette phrase (thème de base du livre), certaines notes des accords seront supprimées. Barrez-les par une croix.

17. La note grave de ces accords mélodiques étant écrite, ajoutez les deux autres suivant la dictée : a) b) c) et d) : Tierce + Quinte ou Quinte + Tierce — e) et f) : Tierce + Seconde ou Seconde + Tierce.

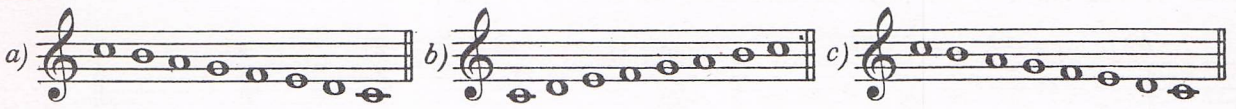
18. Dans ces 3 mesures, complétez l'écriture rythmique suivant la dictée. Chaque temps est représenté par la même note (répétée deux ou quatre fois).

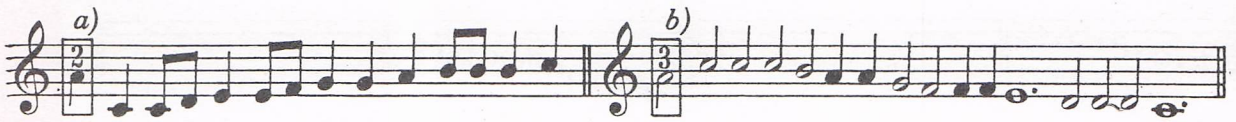
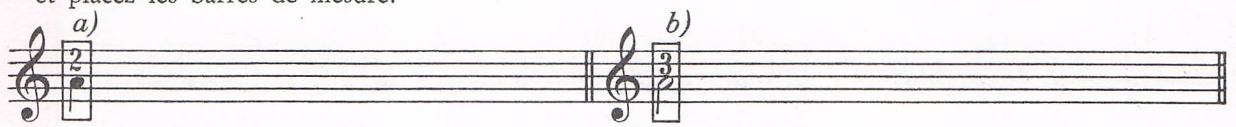


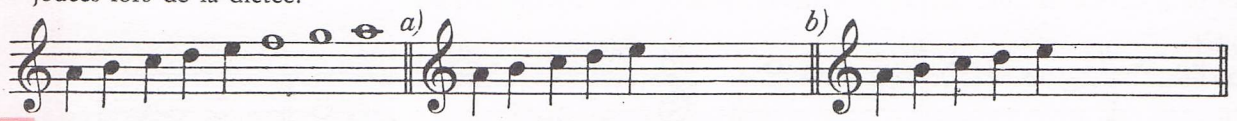
7

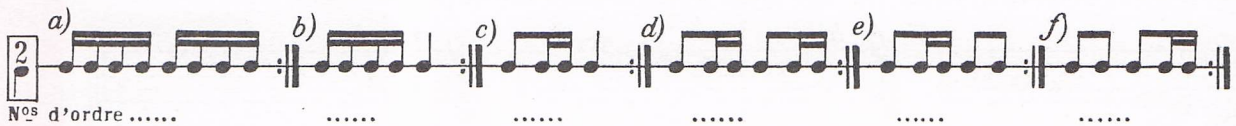
Nombre de réponses exactes .....

19. Dans les gammes suivantes, barrez par une croix les notes qui n'ont pas été jouées.

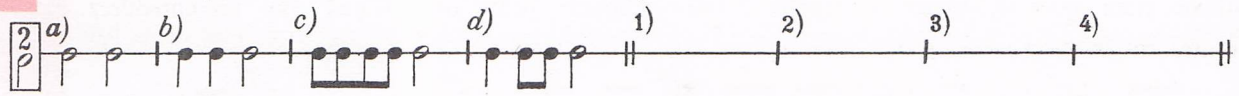


20. Certaines des notes répétées dans cette ligne mélodique seront jouées liées à la note qui la précède. Indiquez les liaisons suivant la dictée.

21. Recopiez l'exercice 20, une fois corrigé, en remplaçant les notes liées par une note de durée équivalente, et placez les barres de mesure.

8

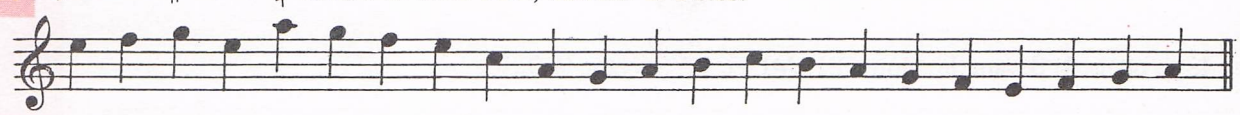
22. Complétez chacun des pentacordes mineurs de LA avec les 3 dernières notes dans l'ordre où elles seront jouées lors de la dictée.

23. Chacune des formules suivantes étant jouée séparément et répétée 2 fois, indiquez au-dessous l'ordre dans lequel vous l'aurez entendue.

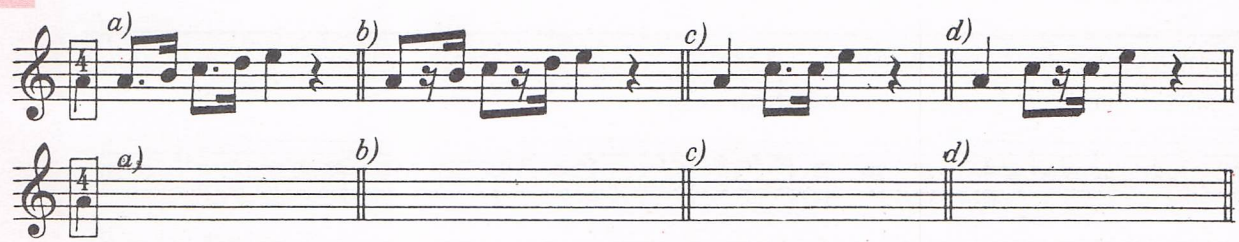


24. Ecrivez ces 4 rythmes dans l'ordre où ils auront été joués.



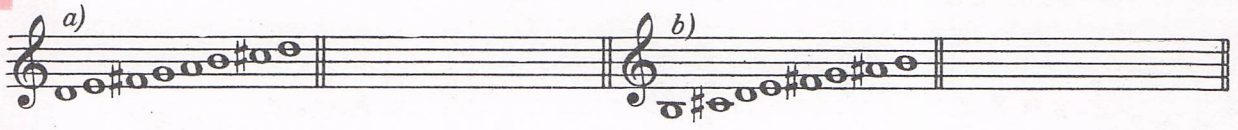
9

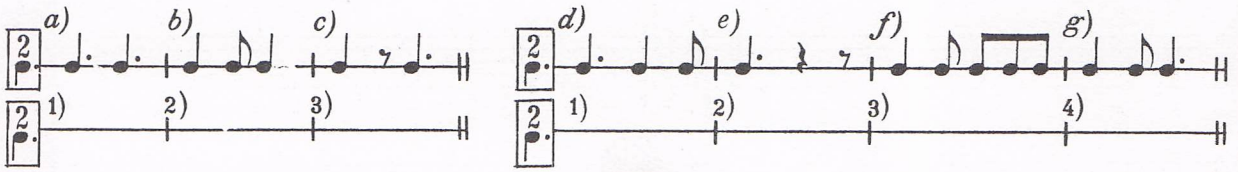
25. Ajoutez le ♯ ou le ♮ devant la note SOL, suivant la dictée.

26. Après l'étude préparatoire n° 63 du livre, écrivez les rythmes entendus sur les formules mélodiques suivantes (on choisira 2 mesures parmi a, b, c, d, e, f).

27. Chacune de ces mesures sera jouée avec une modification de rythme. Ecrivez-les suivant la dictée.

10

Nombre de réponses exactes

28. Ecrivez la formule qui aura été jouée en choisissant parmi a) b) c) ou d).

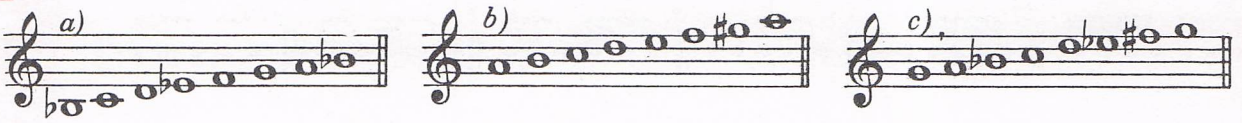
29. Chacune de ces gammes sera jouée en supprimant une ou plusieurs notes. Ecrivez-les suivant la dictée.

30. Après avoir entendu les mesures comme elles se présentent dans chaque formule, écrivez-les au-dessous dans l'ordre où elles seront jouées.



11

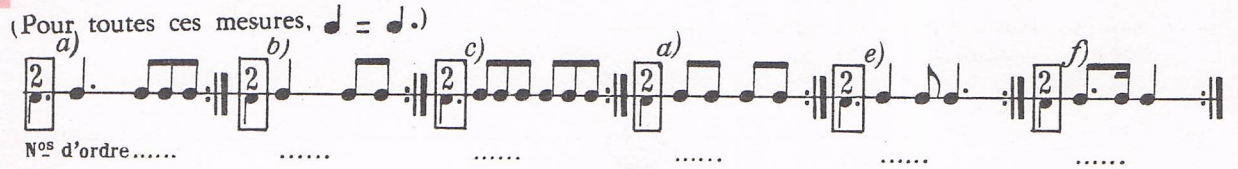
31. Ajoutez le ♯ devant la note FA ou le ♭ devant la note MI suivant la dictée.

32. Dans les gammes suivantes, barrez par une croix les notes qui n'auront pas été jouées.

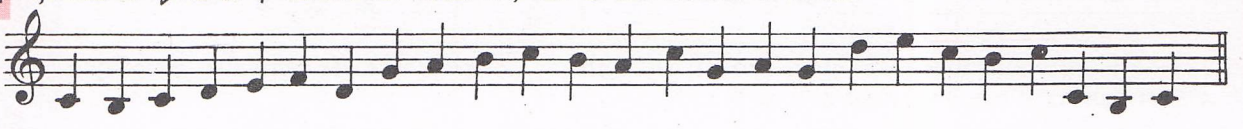
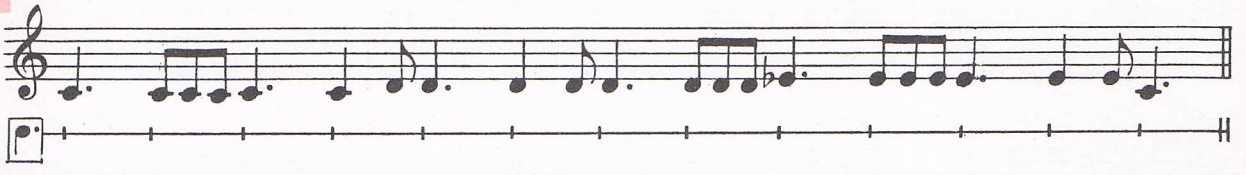


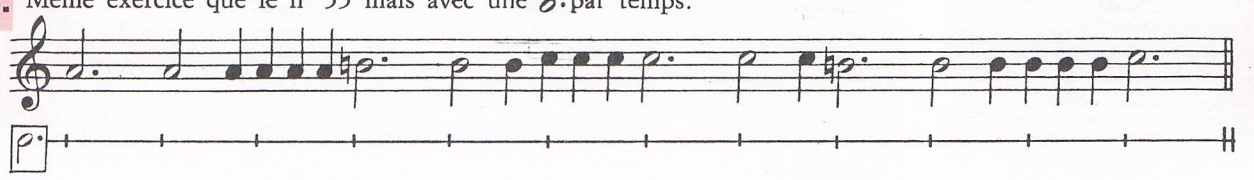
33. Ces rythmes étant joués séparément et répétés 2 fois, indiquez l'ordre dans lequel vous les entendrez.

(Pour toutes ces mesures, ♩ = ♩.)



12

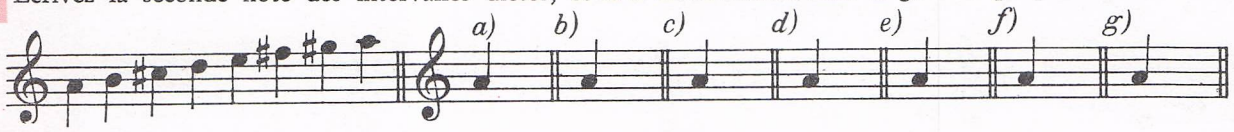
34. Ajoutez le ♭ ou le ♮ devant les notes SI, MI et LA suivant la dictée.

35. Indiquez les liaisons qui, suivant la dictée, marquent la prolongation du temps.

36. Même exercice que le n° 35 mais avec une 𝅗𝅥. par temps.

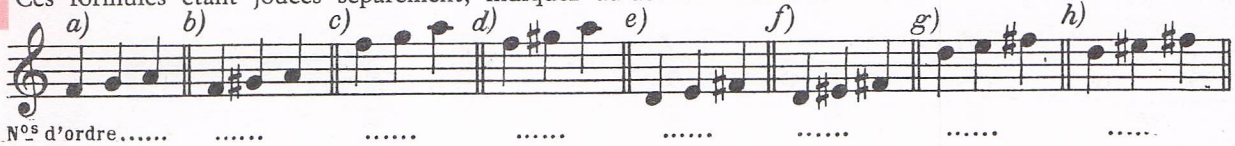


13

Nombre de réponses exactes

37. Ecrivez la seconde note des intervalles dictés, celle-ci étant choisie dans la gamme qui précède l'exercice.



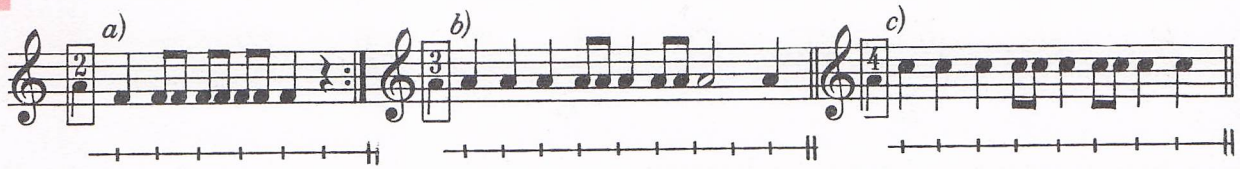
38. Ces formules étant jouées séparément, indiquez au-dessous l'ordre de la dictée.

N°s d'ordre..... ....

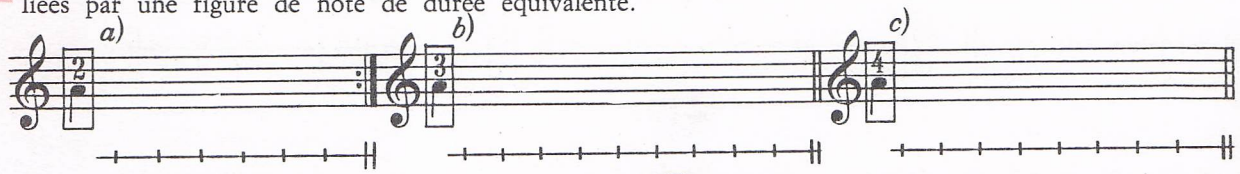
39. Ajoutez suivant la dictée, des détachés, des liaisons ou des accents qui seront modifiés par rapport à l'exercice n° 104 du livre.

14

40.

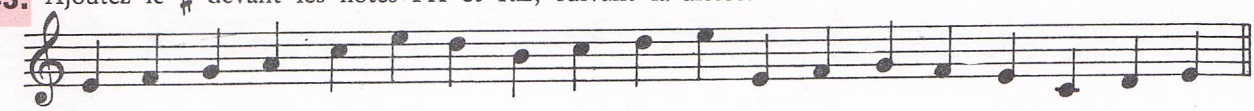
Après avoir entendu le LA du diapason, écrivez dans chaque case la seconde note jouée. Vous placerez ensuite, près de la clef, l'armure correspondant à ce ton s'il y a lieu.

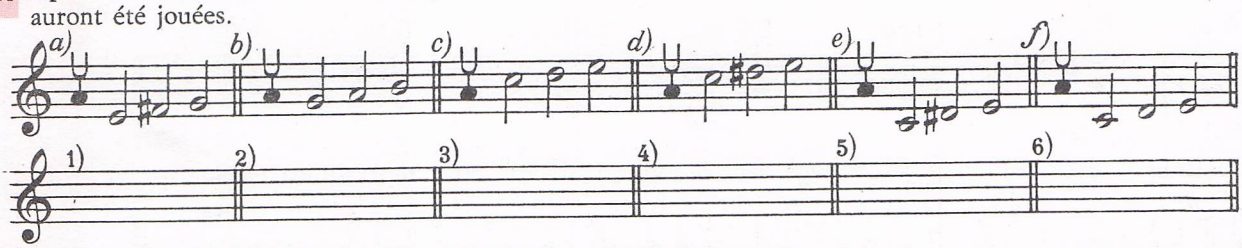
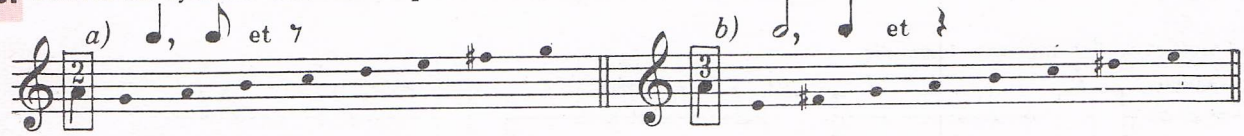
41. Mettez les liaisons suivant la dictée, et placez les barres de mesure.

42. Après avoir fait l'exercice n° 41, écrivez les 3 formules a) b) c) en remplaçant, suivant les cas, les notes liées par une figure de note de durée équivalente.



15

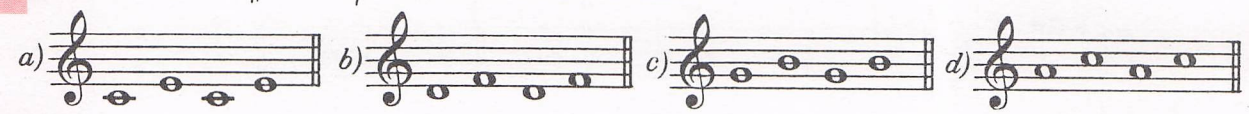
43. Ajoutez le ♯ devant les notes FA et RÉ, suivant la dictée.



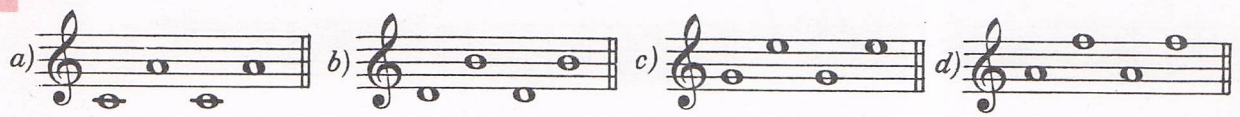
44. Après avoir entendu le LA du diapason, écrivez chacune de ces formules mélodiques dans l'ordre où elles auront été jouées.

45. Ecrivez les rythmes entendus et placez ensuite les barres de mesure.

16

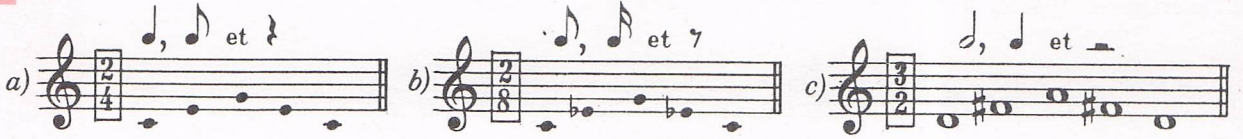
Nombre de réponses exactes

46. Ajoutez le ♭ le ♯ ou le ♮ s'il y a lieu devant la tierce.

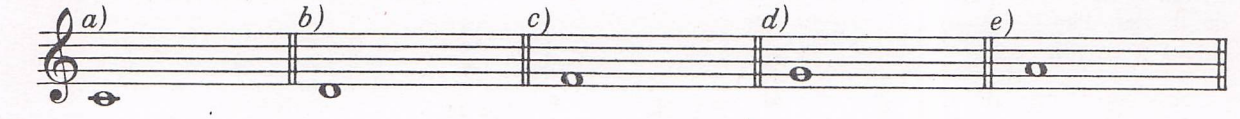


47. Même exercice avec la sixte.



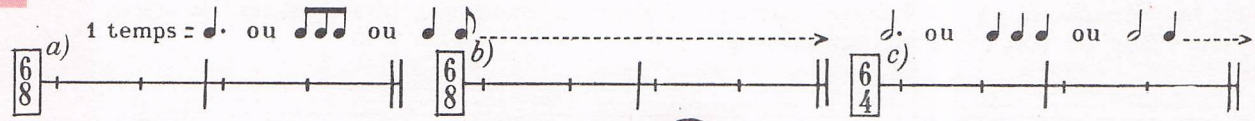
48. Ecrivez les rythmes entendus pour chacun de ces fragments qui comprendront 2 mesures.

17

49. Complétez chacune de ces formules par la 3ce et la 5te mélodiques qui auront été jouées, et indiquez si la tierce est mineure ou Majeure (m ou M).



50. Complétez chacun de ces accords par la tierce en précisant suivant ce qui aura été joué : 3ce m. ou 3ce M.

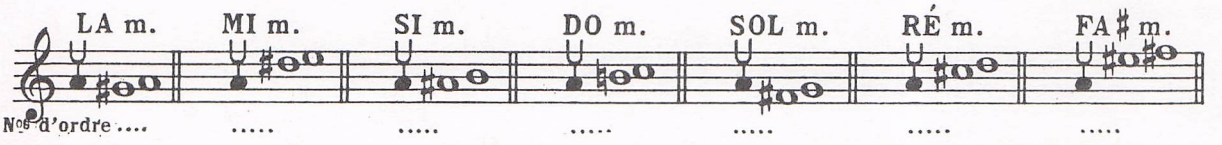
51. Ecrivez les rythmes entendus pour chacun de ces fragments.



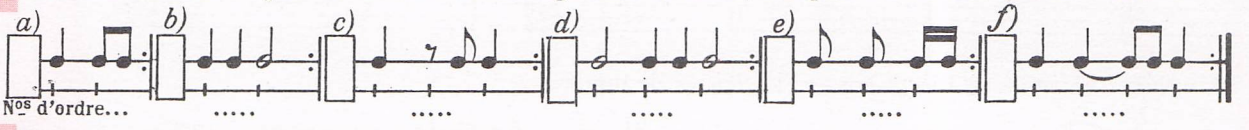
18

52. Après avoir entendu le LA du diapason, indiquez l'ordre dans lequel la 1re note de la gamme majeure sera jouée. Notez ensuite l'armure.

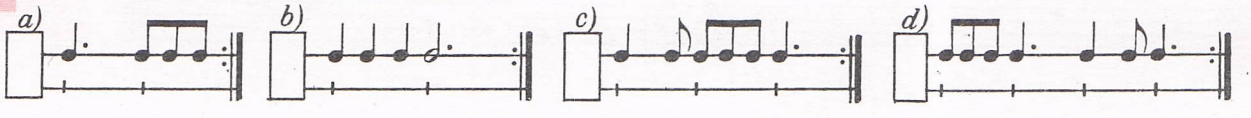
53. Même exercice avec les 2 dernières notes de chaque gamme mineure.



54. Mesures binaires : après avoir noté le chiffrage dans le cadre, indiquez l'ordre des rythmes reconnus.



55. Même exercice avec des mesures ternaires.



1. RECONNAISSANCE D'INSTRUMENTS SEULS

	cordes (1)	bois (2)	cuivres (3)	percussions (4)	aigu (a)	moyen (b)	grave (c)	NOM DE L'INSTRUMENT	Nombre de réponses exactes
1.									
2.									
3.									
4.									
5.									
6.									
7.									
8.									
9.									
10.									

2. RECONNAISSANCE DE FAMILLES INSTRUMENTALES

	CORDES			BOIS			CUIVRES	PERCUSSIONS	
	frottées	pincées	frappées	à embouchure	à anche simple	à anche double		sons déterminés	sons indéterminés
1.									
2.									
3.									
4.									
5.									
6.									
7.									
8.									
9.									
10.									

3. RECONNAISSANCE DE PETITS GROUPEMENTS D'INSTRUMENTS

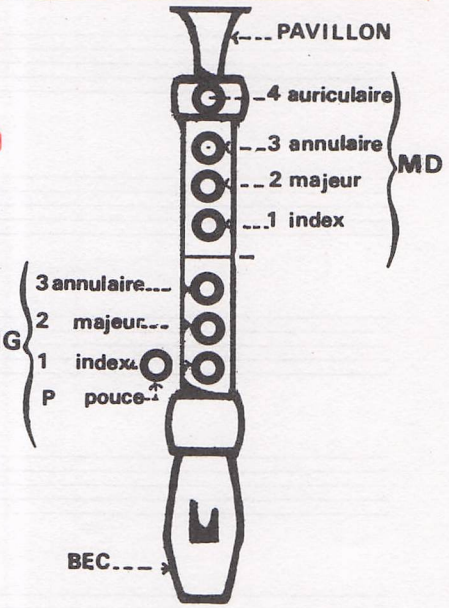
	IDENTIFICATION DES FAMILLES ENTENDUES	NOMBRE D'INSTRUMENTS	NOM DES INSTRUMENTS RECONNUS	N° DU GROUPEMENT
1.				
2.				
3.				
4.				
5.				
6.				
7.				
8.				
9.				
10.				
11.				
12.				
13.				
14.				
15.				
16.				
17.				
18.				
19.				
20.				

REMARQUES PRELIMINAIRES

Les pages qui suivent ne constituent pas une méthode instrumentale. Elles se proposent seulement de guider l'instrumentiste dans la préparation des exercices d'application du livre *La Musique par les textes*, classe de 5e. Le travail initial qu'elles contiennent pourra ainsi se faire soit en groupe d'activités dirigées, soit à la maison, afin qu'une mise en place rapide des orchestrations soit possible dans l'heure collective d'éducation musicale, sans qu'il en résulte une perte de temps importante pour les non-instrumentistes.

Bien que les nuances soient très difficiles à réaliser sur des instruments scolaires (notamment sur la flûte à bec, où elles se font bien souvent au détriment de la justesse), il nous a paru indispensable de faire figurer celles-ci au-dessous des textes, afin que l'instrumentiste n'oublie jamais l'élément expressif, essentiel à une bonne exécution collective, surtout lorsqu'il s'agit d'un accompagnement du chant.

LA FLUTE A BEC SOPRANO



(voir tablature des doigtés dans le bloc annexe à la fin du cahier)

TENUE DE L'INSTRUMENT

- Avant de jouer, placer les mains dans leur position, chaque doigt sur son trou. Ne jamais déplacer la main : il suffit de soulever légèrement les doigts pour déboucher les trous. (Au début, pour maintenir la flûte, ont peut laisser le 3e doigt MD sur son trou.)
- Instrument incliné vers le bas.
- Doigts bien arrondis et bouchant les trous avec leur extrémité.

EMISSION DU SON

- Enfoncer le moins possible le bec dans la bouche.
- Attaquer chaque son (non lié) de la langue : TU
- Souffler le moins fort possible en essayant d'économiser l'air.

MANIERE DE TRAVAILLER LES PASSAGES DIFFICILES

- Pour chaque exercice d'application du livre, les passages difficiles sont isolés et indiqués sous forme de formules de 5, 6, 7 ou 8 notes.
- Ces formules seront travaillées de la manière suivante :

a) En commençant très lentement, toutes notes égales et détachées (sauf la dernière tenue plus longtemps), puis avec les différentes liaisons proposées ci-dessous. N'attaquer sur TU que les notes détachées.

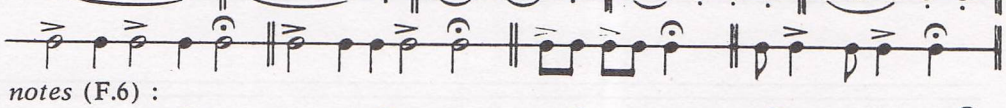
b) De plus en plus vite pour arriver à la vitesse indiquée au début de l'exercice avec les différents rythmes et accents proposés ci-dessous. D'abord sans liaison, puis si nécessaire avec celles de l'exercice. Chaque formule sera répétée plusieurs fois de suite.

FORMULES DE TRAVAIL RECOMMANDEES :

1. *Pour un passage de 5 notes* (F.5) :

liaisons :

rythmes :



2. *Pour un passage de 6 notes* (F.6) :

liaisons :

rythmes :

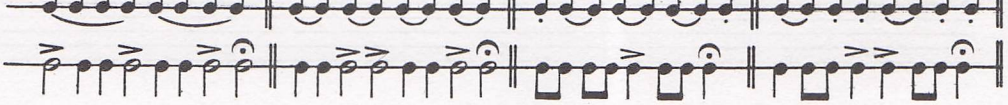
3. *Pour un passage de 7 notes* (F.7) :

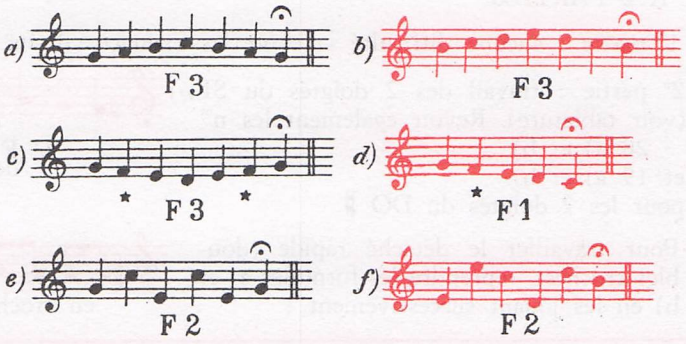
liaisons :

rythmes :

4. *Pour un passage de 8 notes* (F.8) :

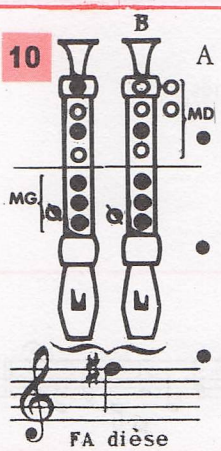
liaisons :

rythmes :

5 A 2 PARTIES

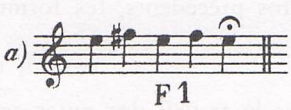
- Révision des notes utilisées :

* *Attention au doigté du FA (voir tablature), différent pour les 2 types de flûtes.*

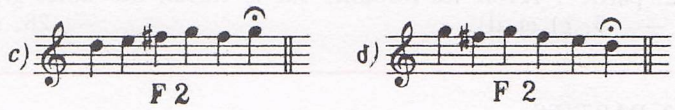
- Difficultés particulières à travailler :

10



A 3 PARTIES, aucune difficulté aux 2e et 3e parties.

- A la 1re partie, travail du FA ♯ aigu :

- Travail des notes aiguës avec le FA ♯ :

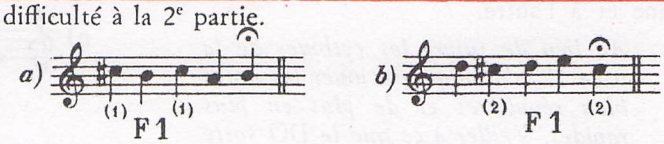


- A titre de révision, reprendre les formules c) et d) avec un FA ♮ (attention au doigté des flûtes à doubles trous).

19

A 2 PARTIES, la 1re assez difficile. Aucune difficulté à la 2e partie.

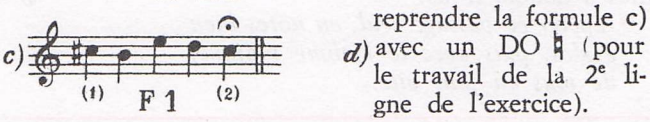
- A la 1re partie, travail des 2 doigtés du DO ♯ (voir tablature) :



doigté 1 : DO ♯ proche de SI ou LA.

doigté 2 : DO ♯ proche de RÉ ou MI.

- Travail du mélange des 2 doigtés :

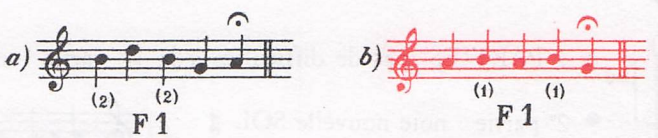


reprendre la formule c) avec un DO ♮ (pour le travail de la 2e ligne de l'exercice).

---

28 A 2 PARTIES

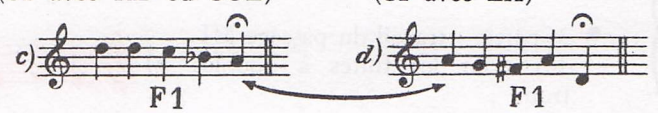
- Travail des 2 doigtés du SI (voir tablature) aux 2 parties :



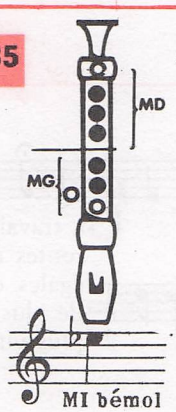
doigté 2 à la 1re partie (SI avec RÉ ou SOL)

doigté 1 à la 2e partie (SI avec LA)

- Passage difficile à la 1re partie (revoir le doigté du SI ♭ dans la tablature) :
  Les 2 formules séparées puis enchaînées (avec 1 seul LA).

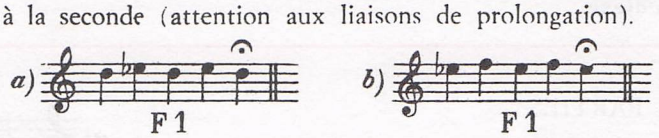


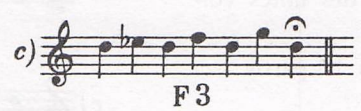
35



A 2 PARTIES, pas de difficultés à la seconde (attention aux liaisons de prolongation).

- A la 1re partie, travail du MI ♭ aigu :



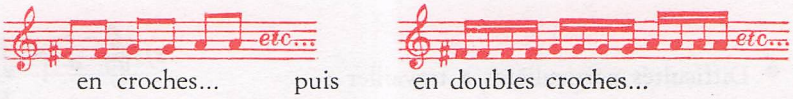
- Travail du passage RÉ-notes aiguës :

Jouer la formule c) *avec* puis *sans* le MI ♭

- Revoir également les formules 10 c) et d) sans FA ♯ et avec MI ♭

44 A 2 PARTIES

- 1re partie : aucune difficulté - revoir les exercices du n° 10, sur le FA ♯ aigu.
- 2e partie : travail des 2 doigtés du SI (voir tablature). Revoir également les nos
  28 a) et b)
  et 19 a) et b)
  pour les 2 doigtés du DO ♯

a) (1) F 3 doigté 1 b) (2) (2) F 3 doigté 2

- Pour travailler le détaché rapide (doubles croches), reprendre les formules a) et b) en les jouant successivement :

en croches... puis en doubles croches...

52 A 2 PARTIES, pas de difficultés nouvelles.

- 1re partie : revoir, dans les numéros précédents, les formules sur le travail des notes aiguës :
  — 10, c) et d) sans FA ♯
  — 19, c) sans DO ♯
  — 35, c) sans MI ♭ .
- 2e partie : revoir les formules sur le travail des notes graves avec FA :
  — 5, c) et d)
  — 28, d) sans FA ♯ .

61 A 2 PARTIES

- Travail du DO grave aux 2 parties. Il est d'ailleurs conseillé de travailler tour à tour les 2 parties, et de faire tous les exercices ci-contre, qui s'appliquent à l'une et à l'autre.

  Au lieu de suivre les rythmes de la page 12, s'appliquer à jouer les notes bien régulières et de plus en plus rapides. Veiller à ce que le DO sorte toujours nettement.

a) F 1 b) F 3

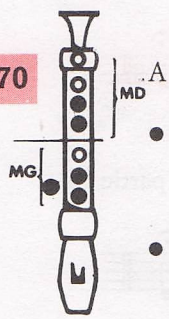
c) F 3

- Une difficulté à la 1re partie pour les flûtes à double trous.

  répéter ce passage seul, en notes bien égales, puis avec le rythme indiqué, de plus en plus vite.

d) dans un mouvement rapide.

70 A 3 PARTIES, pas de difficultés à la 1re partie (veiller à bien tenir 4 temps : 𝅗𝅥. 𝅗𝅥).



- 2e partie : note nouvelle SOL ♯

a) F 1 b) F 3

- 3e partie : travail du passage MI-FA pour les flûtes à doubles trous :

c) F 3

SOL dièse

79 A 2 PARTIES.

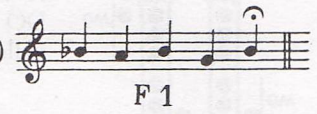
- Travail du FA ♯ grave et des notes voisines aux 2 parties :
- Difficultés particulières à la 1re partie :

a) F 1 b) F 1 à travailler toutes notes égales et de plus en plus vite

c) F 2 d)

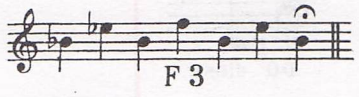
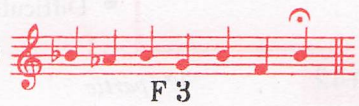
88 A 1 PARTIE

- Revoir les formules n° 35 a) et b) sur l'étude du MI ♭ aigu.
- Travail du SI ♭ avec les notes voisines : *a)*

b)

---

98 A 2 PARTIES.

- Aux 2 parties, suite du travail du SI ♭ mais avec des notes plus éloignées :

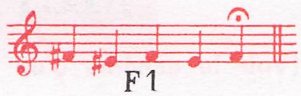
1re partie (intervalles ascendants). *a)*

2e partie (intervalles descendants). *b)*

- Répéter plusieurs fois et de plus en plus vite les passages difficiles :

et

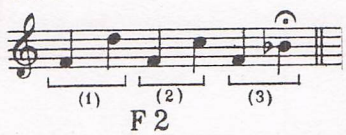
---

108 A 3 PARTIES, la 3e devant être *obligatoirement* assurée par une *flûte alto* (seul, le travail des 2 parties de flûtes sopranos est prévu ici). Pas de difficultés nouvelles.

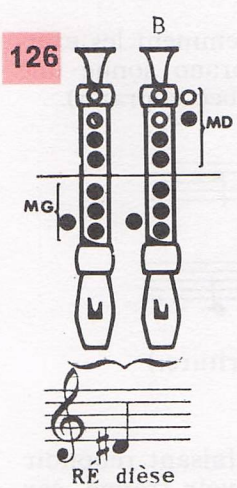
- Revoir le n° 79 a) et b) pour le travail du FA ♯ avec les notes voisines.
- A la 1re partie, travail du passage FA ♯ SOL ♯ *a)*
- A la 2e partie, travail du passage FA ♯ MI ♯ *(b)*
(MI ♯ = FA ♮)

b)

---

117 A 1 PARTIE AU DEBUT, 2 PARTIES A LA FIN.

- Travail du FA avec des notes éloignées : *a)*

répéter d'abord plusieurs fois chaque groupe (1), (2), (3), puis travailler la formule complète de la manière habituelle.

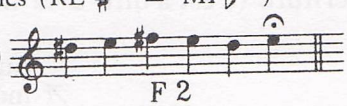
126

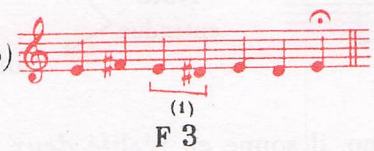


A 2 PARTIES

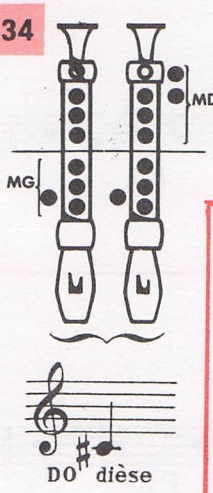
Travail du RÉ ♯ aux 2 parties (RÉ ♯ = MI ♭)

- 1re partie : RÉ ♯ aigu. (voir MI ♭ au n° 35). *a)*

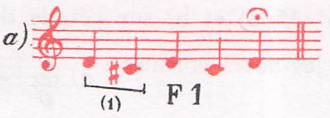


- 2e partie : RÉ ♯ grave (note nouvelle). *b)*

répéter séparément et lentement le passage (1) pour travailler le 3e MD : trou bouché à moitié ou 1 seul trou sur les 2 pour les flûtes à doubles trous.

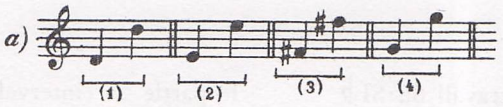
134



A 2 PARTIES, aucune difficulté à la 1re partie.

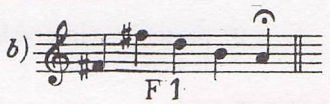
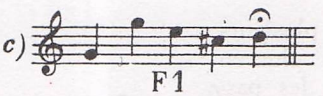
- A la 2e partie, travail du DO ♯ grave (note nouvelle) :

répéter séparément et lentement le passage (1) pour travailler le 4e MD (voir ci-dessus).

A 2 PARTIES.

- Aux 2 parties, travail des intervalles d'octave :

répéter d'abord (1) (2) (3) (4) séparément et de plus en plus vite, puis les enchaîner dans l'ordre 1-2-3-4 et 4-3-2-1.

- Difficultés particulières :

142

1re partie :

2e partie :

151 A 2 PARTIES, pas de difficultés particulières.

- Pour les 2 parties, revoir le travail du SI ♭ avec les notes voisines dans les formules 88 a) et b) et 98 a) et b).

MÉTALLOPHONE - XYLOPHONE

(Voir le schéma d'un métallophone soprano chromatique dans le bloc annexe à la fin du cahier.)

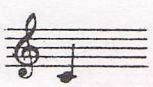
métallophone (ou carillon ou glockenspiel) = métal

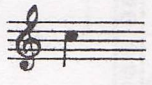
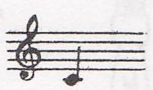
(La disposition des lames étant la même pour les deux types d'instruments.)

xylophone = bois

- L'étendue de ces instruments peut varier suivant leur nature (soprano, alto...). Le schéma de ce cahier (p. 37) reproduit *aux dimensions exactes* un petit modèle courant dont l'étendue moyenne correspond à peu près à celle de la voix d'enfant et qui ne contient que les notes étudiées en classe. Les exercices d'application du livre ont été volontairement limités à cette étendue.

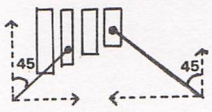
- Sauf mention particulière (44 - 52 - 70 - 108 - 117 - 126), on pourra jouer indifféremment les exercices sur des instruments altos ou sopranos, compte tenu du fait que le soprano sonne une octave au-dessus de son écriture (c'est-à-dire à la même hauteur que la flûte à bec soprano).

Ex. ; note écrite :

Note entendue →

Sur une flûte à bec ou un métallophone soprano :

Sur un instrument alto :

(Quant au carillon soprano, il sonne en réalité *deux* octaves au-dessus de son écriture.)

- Les lames doivent être frappées en leur milieu, fermement et souplement, en faisant rebondir l'extrémité de la baguette. Il ne faut surtout pas la laisser sur la lame après avoir frappé, car celle-ci ne vibrerait pas.

Position des baguettes par rapport aux lames :



Elles doivent former un angle d'environ 45°, d'où la nécessité d'écarter les bras en dégageant les coudes. On obtiendra ainsi à la fois souplesse, précision et rapidité.

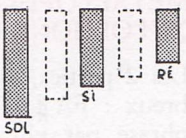
MANIERE DE TRAVAILLER LES PASSAGES DIFFICILES :

• Aucun travail rythmique particulier n'est prévu ici puisque les difficultés de cet ordre figurent toujours dans l'étude préparatoire du livre. L'instrumentiste pourra, à propos de chaque numéro, rejouer les exercices rythmiques correspondants de cette étude préparatoire sur des notes de son choix.

• A défaut d'instrument véritable chez soi, on pourra préparer les exercices en utilisant le schéma du bloc annexe. Deux possibilités peuvent être envisagées :
— coller ce schéma directement sur du carton ;
— découper des lames de carton séparées de la dimension de celles du schéma (faire figurer sur chacune la lettre de la notation allemande, comme sur les instruments véritables).

• Cette seconde solution permettra, au début, de ne conserver que les lames correspondant aux notes de l'exercice.

On disposera alors celles-ci dans l'ordre et on s'exercera à frapper avec deux baguettes (ou deux crayons...). On prendra soin de ménager des espaces équivalents aux notes manquantes, par exemple (pour SOL-SI-RE) :



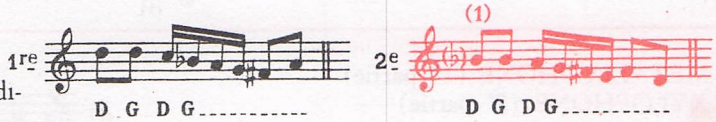
• La principale difficulté d'exécution réside dans la nécessité de lire les notes de l'exercice en jouant, c'est-à-dire de regarder le moins possible les lames sur lesquelles on frappe. Il faudra donc répéter de nombreuses fois les grands intervalles indiqués dans l'étude préparatoire, afin de ne plus regarder le « clavier ».

EXERCICES D'APPLICATION (voir les parties séparées dans le bloc annexe à la fin du cahier).

19 METALLOPHONE

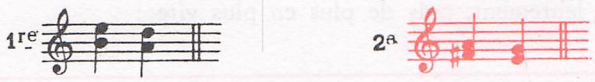
Travailler les tierces du début séparément (1, 2, 3), en les enchaînant sous leur forme mélodique (a) puis leur forme harmonique (b).

28 METALLOPHONE (1re partie)
XYLOPHONE (2e partie)

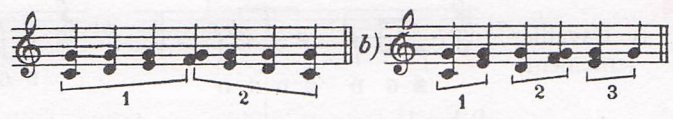
A travailler lentement et en suivant les indications de baguettes : D = droite
G = gauche

(1) Jouer *avec* et *sans* SI ♭

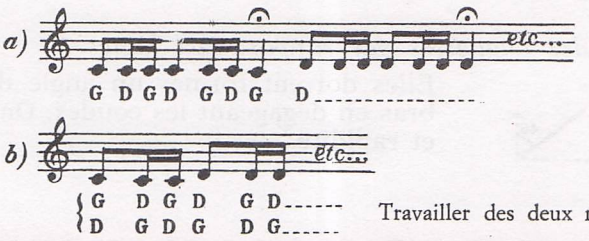
44 2 METALLOPHONES ALTOS

Aux 2 parties, répéter plusieurs fois et de plus en plus vite les enchaînements suivants :

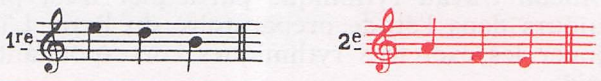


52 METALLOPHONE ALTO

Travailler d'abord les formules (1-2-3-) séparées puis enchaînées.

61 METALLOPHONE (1re partie)
XYLOPHONE (2e partie)

Aux 2 parties, travailler le rythme sur toutes les notes de l'instrument suivant les modèles a) et b).
(Bien respecter l'alternance des mains).

Travailler des deux manières.

70 METALLOPHONE SOPRANO (1re partie)
XYLOPHONE ALTO (2e partie)
Pas de difficultés. Répéter les formules :

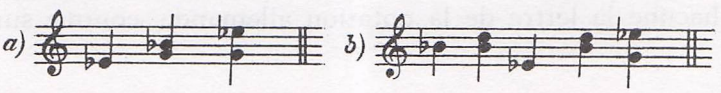


88 2 METALLOPHONES

Travailler lentement les formules : 1re et 2me (attention aux MI ♭)

98 METALLOPHONE

Etude préparatoire à répéter :

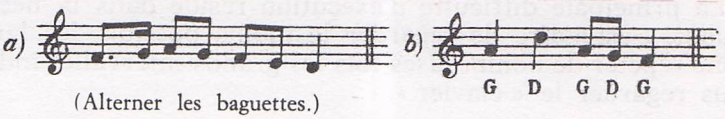


108 METALLOPHONE ALTO (1re partie)
XYLOPHONE ALTO (2e partie)

Les 2 parties, assez difficiles, devront être confiées à des élèves bien exercés. Attention aux dièses, nombreux : FA ♯ DO ♯ SOL ♯ à la clé, plus RE ♯ - SI ♯ et MI ♯ accidentels. Répéter chaque partie phrase par phrase, dans un mouvement assez lent.

117 METALLOPHONE ALTO

A travailler lentement :

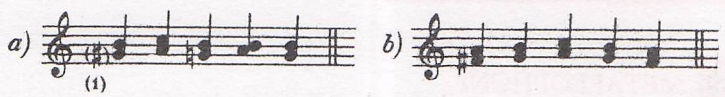


(Alterner les baguettes.)

126 2 METALLOPHONES ALTOS (début)
1 XYLOPHONE SOPRANO (fin)

(Si on ne possède que 2 instruments, on peut faire assurer le 1er métallophone par un xylo soprano, et inversement).

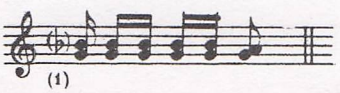
Etude préparatoire :
a) au 1re métallophone
b) au xylophone



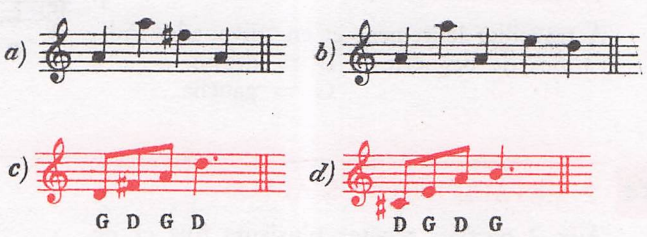
(1) Jouer *avec* et *sans* SOL ♯

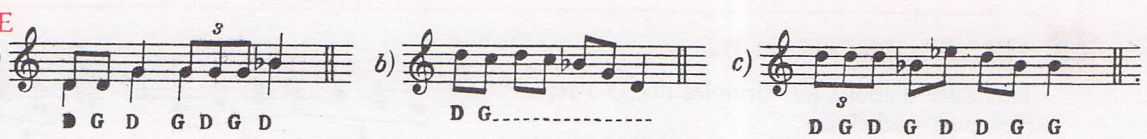
Travailler de la même manière que le n° 19.

134 XYLOPHONE

A travailler le plus vite possible :

(1) Jouer *avec* et *sans* SI ♭ .

142 METALLOPHONE (1re partie)
XYLOPHONE (2e partie)

(Si le métallophone ne possède pas le LA aigu, exécuter cette note et le FA ♯ suivant à l'octave inférieure.)
Etude préparatoire à travailler d'abord lentement, puis de plus en plus vite :

151 XYLOPHONE

A travailler lentement

d'abord en noires (queues en bas) puis avec le rythme indiqué.
Revoir également le n° 61 pour le travail du rythme sur une même note.

INSTRUMENTS DE BATTERIE

Tambourin (frappé avec une baguette douce).

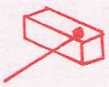
Tambour de basque (frappé avec la main).

Triangle.

2 cymbales frappés l'une contre l'autre.

Grelots.

1 cymbale (frappée avec une baguette douce).


Wood block.

Maracas.

Claves.

- La pratique de ces instruments dans les exercices d'application n'impose aucun travail particulier. Les seules difficultés rencontrées sont d'ordre rythmique et se rapportent toujours au travail effectué dans le chapitre correspondant
- L'interprète pourra cependant s'exercer à frapper tous les rythmes contenus dans l'étude préparatoire du chapitre concerné. Ce sera pour lui la meilleure préparation.
- Nous nous bornerons donc à formuler quelques remarques à propos de certains exercices.

EXERCICES D'APPLICATION

(Voir les parties séparées dans le bloc annexe à la fin du cahier.)

5 Bien secouer les 2 maracas ensemble et d'un coup de poignet énergique, afin que le rythme soit précis.

10 Pour les notes au triangle, frapper très vite dans un angle inférieur de l'instrument en heurtant alternativement les deux côtés (rappel du cahier de 6e).
Penser également à étouffer le son du triangle dans les silences.
Sur les points d'orgue ( ) agiter le tambour de basque pour prolonger la vibration des petites cymbales.

28 Frapper assez fortement sur la cymbale et étouffer le son avec la main gauche dans les silences.

44 Frapper bien régulièrement les sans crisper le poignet et sans presser.

61 Même remarque que précédemment pour le rythme .

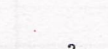
79 Etouffer les cymbales contre la poitrine dans les silences.

98 Voir remarque du nº 10.

117 Agiter très énergiquement les grelots pour obtenir le rythme précis de syncope :

126 Attention aux contretemps du triangle : etsurtout à ceux du Wood block :

134 Bien poser le clave de gauche à plat sur la main entrouverte sans le serrer, afin de constituer une caisse de résonance et permettre une meilleure vibration du bois. Frapper d'un coup sec.

151 Attention aux contretemps :  et aux syncopes : du tambourin.
Au Wood block, frapper bien régulièrement les doubles croches : et le triolet .
Garder le poignet très souple.

AUDITIONS EN CLASSE

LES ÉLÉMENTS DE LA MUSIQUE A

INDICATIONS POUR LA REALISATION DE CETTE ETUDE

- Toutes les auditions peuvent figurer dans ce tableau, depuis les courts exemples destinés à illustrer un timbre instrumental précis (qu'on pourra grouper par familles en un même numéro), jusqu'aux études détaillées d'œuvres.
- Certaines d'entre elles pourront consister en exercices sur les éléments de base de la musique. L'élève remplira alors lui-même les colonnes 6 à 11 (après indications du professeur) et les corrections seront ensuite indiquées en rouge.
- Col. 1 : **Nature de l'audition :**

Chaque type d'audition est codifié par une lettre qu'il suffira d'inscrire dans la colonne suivie du numéro de chapitre et de la page du livre, et de la lettre F lorsqu'une fiche a été réalisée à cette occasion.

	1 NATURE DE L'AUDITION REFERENCES	2 COMPOSITEUR	3 EPOQUE	4 TITRE DE L'ŒUVRE	5 GENRE
1					
2					
3					
4					
5					
6					
7					
8					

PARTIE

PRÉHENSION DE LA MUSIQUE

TRAVERS LES ŒUVRES ENTENDUES

Types d'audition. — A : illustration des intruments ou de l'orchestre.
B : exercice ou recherche sur les éléments de base.
C : illustration d'une forme étudiée, ou d'une construction.
D : illustration d'un compositeur.
E : autre type d'audition (à préciser par l'élève dans la col.).

- Col. 3. : **Epoque.** Indiquer les siècles ou demi-siècles qui situent le compositeur.
- Col. 4 : **Titre.** Préciser s'il y a lieu le titre des extraits entendus.
- Col. 5 : **Genre.** Indiquer s'il s'agit de musique vocale ou instrumentale, religieuse ou profane, pour un instrument seul, musique de chambre, orchestre, etc., ainsi que la forme.
- Col. 6 à 11 : **Eléments de base mis en relief.** Ne mentionner que ce qui frappe à l'audition et peut constituer des points de repère simples et directs pour la compréhension de l'œuvre. (Toutes les col. n'étant pas à remplir chaque fois).

	6	7	8	9	10	11	
	ELEMENTS DE BASE MIS EN RELIEF						
	MELODIE	RYTHME	HARMONIE	EXPRESSION MOUVEMENT	ORCHESTRATION TIMBRES	CONSTRUCTION	
							1
							2
							3
							4
							5
							6
							7
							8

	NATURE DE L'AUDITION REFERENCES 1	COMPOSITEUR 2	EPOQUE 3	TITRE DE L'ŒUVRE 4	GENRE 5
9					
10					
11					
12					
13					
14					
15					
16					
17					
18					

ELEMENTS DE BASE MIS EN RELIEF						
MELODIE 6	RYTHME 7	HARMONIE 8	MOUVEMENT EXPRESSION 9	ORCHESTRATION TIMBRES 10	CONSTRUCTION 11	
						9
						10
						11
						12
						13
						14
						15
						16
						17
						18

NOTES SUR ACTIVITÉS DIVERSES

DATE DE L'ACTIVITÉ

A LA MAISON

1 Emissions musicales à la radio (titre, sujet, compositeur...)

2 Emissions musicales à la télévision (titre, sujet, compositeur...)

3 Disques écoutés (titre, compositeur, interprète...)

4 Livres sur la musique (titre, auteur...)

5 Œuvres travaillées sur un instrument : nom de l'instrument : .....
(titre, compositeur...)

DATE DE L'ACTIVITÉ

A L'EXTERIEUR

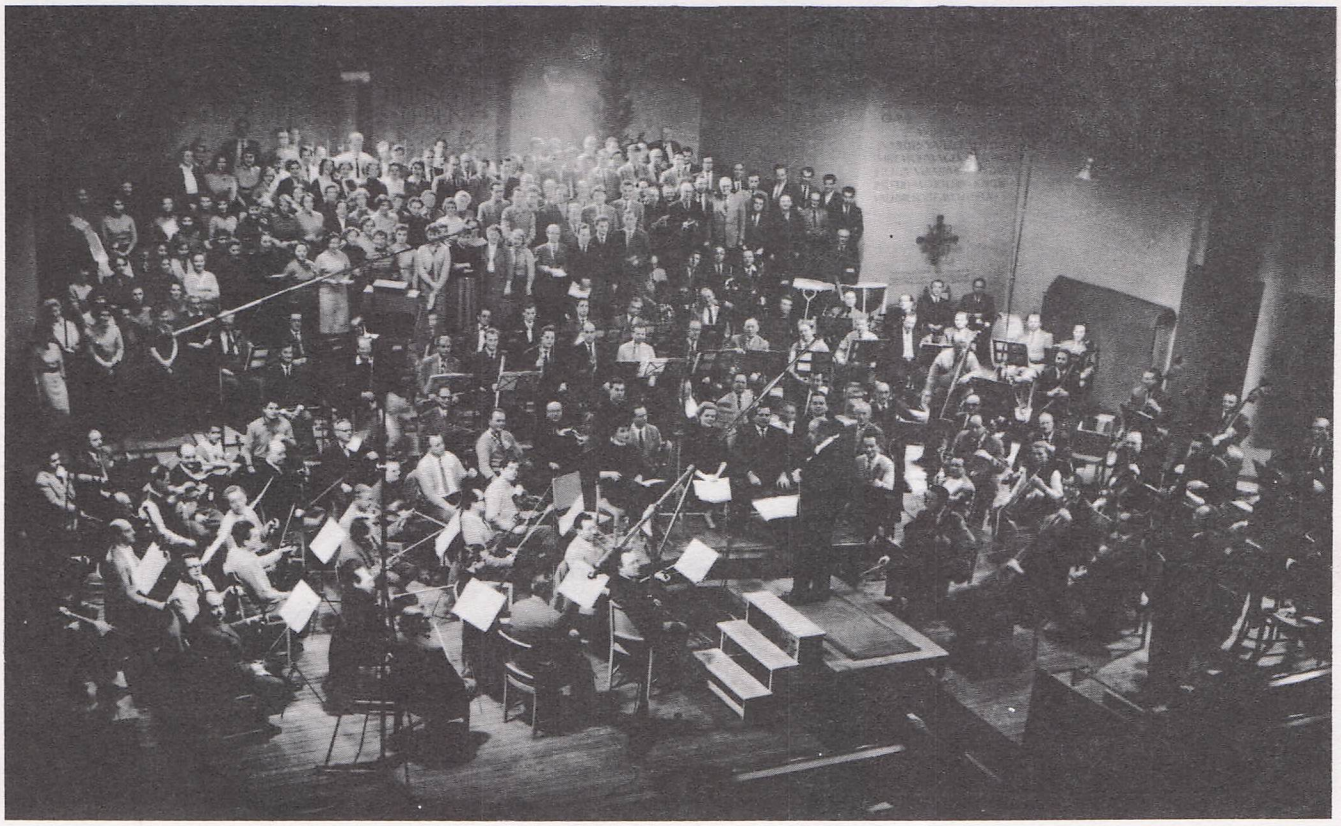
6 Participation à une chorale (œuvres chantées : titres, compositeurs...)

7 Participation à un groupe instrumental ou un orchestre (titres, compositeurs...)

8 Films musicaux (titre, interprètes, acteurs...)

9 Concerts ou soirées musicales (nom de l'orchestre, du chef, titre des œuvres, compositeurs...)

10 Visites de musées, conférences, expositions, etc.

VOIX ET FORMATIONS CHORALES

(Cl. Ullmann)

(1) L'orchestre philharmonique de Berlin direction Ferenc FRICSAY et la chorale Sainte-Edwige au cours d'une répétition de la 9e symphonie de Beethoven.

En observant les formations chorales qui sont adjointes à ces 2 orchestres, quelles remarques faites-vous concernant :

a) L'effectif et la disposition des chanteurs :

1.....

2.....

b) Les différentes voix composant ces groupements :

1.....

2.....

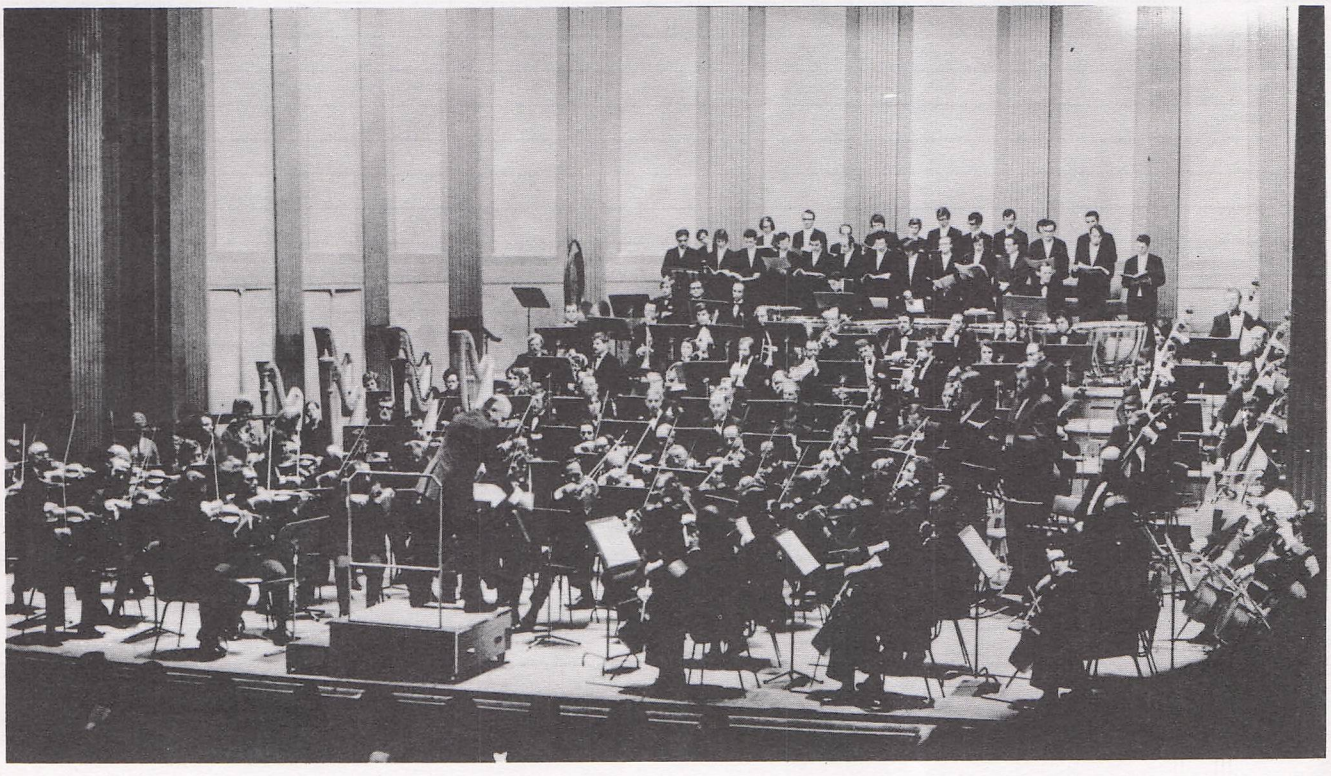
c) La présence éventuelle de chanteurs solistes :

1.....

2.....

(2) L'orchestre de Paris et le Chœur National direction Georges SOLTI au cours d'une exécution en concert d'un extrait du « Crépuscule des Dieux » de Wagner.

(Cl. P. Coqueux)



3 **Chœurs et orchestre de l'Armée Rouge (U.R.S.S.).** (Cl. Pic)

a) A quelle formation chorale correspond le groupement 3 ? .....

.....

d) Essayez de trouver l'effectif correspondant à chacune des voix du groupe 4 .....

.....

c) Quel répertoire peut interpréter un tel ensemble ? .....

.....

b) Quels instruments voit-on dans l'orchestre qui accompagne ? .....

.....

4 **Ensemble vocal « Madrigal de Luxembourg », direction Daniel SCHERTZER.**

(Cl. Foy Frères)

(5) **Gabriel BACQUIER dans le rôle de « Falstaff » de Verdi.**

(Cl. P. Coqueux)

(6) **Eric TAPPY dans le rôle de « Tamino » dans « La Flûte enchantée » de Mozart.**

(Cl. P. Coqueux)

a) Quel peut être le type de voix des personnages des gravures 5 et 6 ? .....

.....

.....

.....

b) Dans la gravure n° 7 , comment peut-on appeler le groupe formé par les personnages de 1er plan ? .....

.....

.....

c) Vous serait-il possible également d'identifier leur type de voix (de gauche à droite) ? .....

.....

.....

(7) **« Falstaff » de Verdi au Festival d'Aix-en-Provence en 1971 (scène finale).**

(Cl. P. Coqueux)

PETITS GROUPEMENTS D'INSTRUMENTS

David OISTRAKH au cours d'une répétition. (8)

a) Sur quelle corde joue le soliste et dans quel registre ?

.....

.....

b) Quel genre de musique peut-il jouer ? .....

.....

.....

(Cl. P. Coqueux)

(9)

Elain SCHAEFFER et Hebzibah MENUHIN lors d'un concert salle Gaveau en 1971.

a) Identifiez les instruments situés de gauche à droite dans chacune des gravures:

9 .....

.....

10 .....

.....

b) Quel autre instrument pourrait éventuellement remplacer celui qui figure à gauche sur ces gravures ? .....

.....

c) Indiquez 2 œuvres pouvant être jouées par ces 2 formations :

9 .....

10 .....

(10) Le Trio « ROUVIER ».

(Cl. P. Coqueux)

11 Le Quatuor à cordes de l'Orchestre de Paris au Festival d'Aix-en-Provence en 1971.

a) Identifiez les instruments situés de gauche à droite dans les formations :

11 .....

.....

12 .....

.....

.....

13 .....

.....

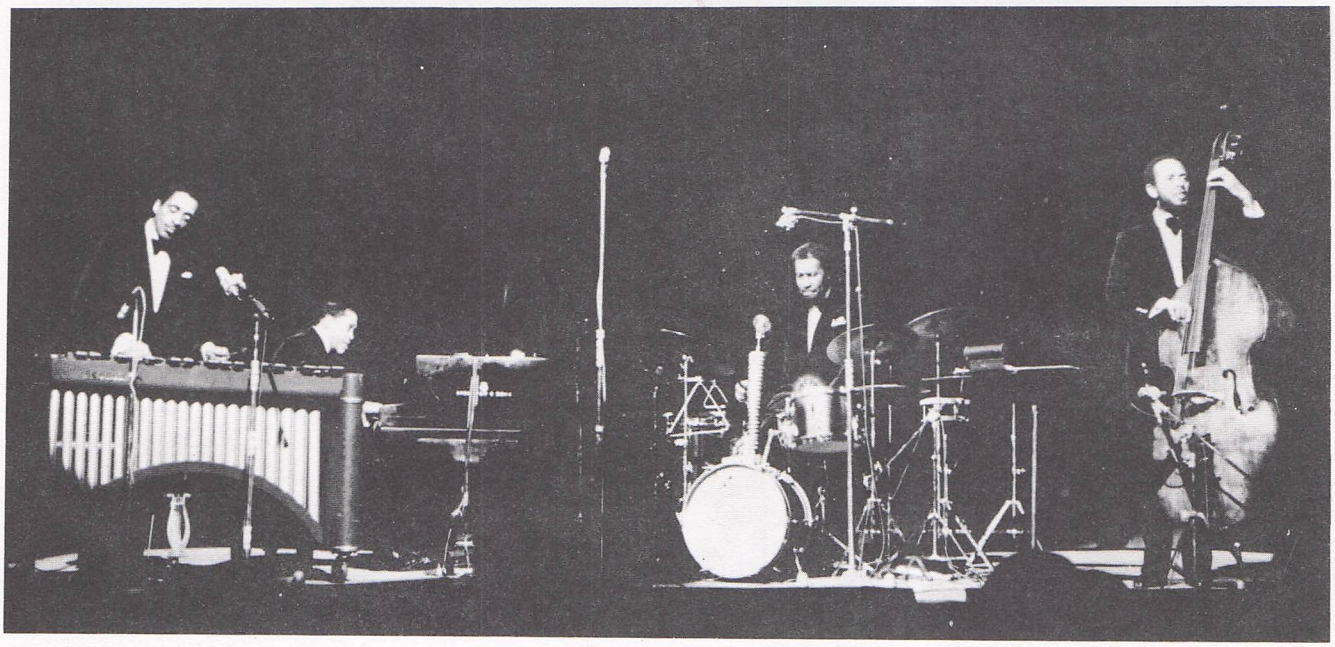
b) Quels instruments à vent pourraient éventuellement remplacer les cordes dans la formation 11 ? .....

.....

.....

12 Le Modern Jazz Quartet.

(Cl. P. Coqueux)



Classez ces instruments par famille et précisez pour chacun d'entre eux leur registre (aigu, moyen, grave ou hauteur indéterminée). .....

.....

.....

.....

13 Le Quatuor de Saxophones Marcel MULE.

a) En observant leur forme, identifiez chacun de ces instruments de gauche à droite : .....

.....

.....

b) Quelle formation vocale pourrait correspondre à cette formation instrumentale ? .....

.....

.....

(Cl. Musico)

14 Le Quintette à vent de l'Orchestre de Paris.

a) Identifiez les instruments situés de gauche à droite dans les 3 formations :

14 .....

.....

.....

15 .....

.....

.....

16 .....

.....

.....

(Cl. P. Coquelux)

b) Classez-les de l'aigu au grave dans les 2 formations :

14 .....

15 .....

c) Par quels instruments pourrait-on remplacer le plus grave du groupement 15 ? .....

.....

15 Ensemble de cuivres de Georges BARBOTEU.

(Cl. Brousse)

(Cl. Lipnitzki)

16 Manuel de FALLA lors de l'exécution d'une de ses œuvres.

a) A quel genre de formation correspondent les groupements 15 et 16 ?

.....

.....

.....

b) Par quel autre instrument pourrait-on remplacer celui dont joue Manuel de FALLA ?

.....

.....

.....

PETITS GROUPEMENTS D'INSTRUMENTS ANCIENS

(Cl. B. N.)

18 Orchestre de la cour du Roi René II de Lorraine (15e s.).

(Cl. B. N.)

17 Musiciens jouant du chalumeau pour accompagner des danseurs (14e s.).

a) Identifiez les instruments des gravures :

18 .....

.....

19 .....

.....

b) Reconstituez les 2 formations 17 et 18 avec des instruments modernes correspondants ou dérivés, et dites à quel groupement pourrait appartenir chacune d'entre elles (voir livre page 75).

17 .....

18 .....

c) A quelle formation moderne les instruments du 19 pourraient-ils se rattacher ? .....

.....

d) Même question pour les chanteurs ? .....

.....

19 Gravure d'Abraham Bosse : « L'ouïe » (17e s.).

(Col. H. Prouté)

LA VIE DES MUSICIENS : ÉPISODES ET ANECDOTES

1. WEBER ET LA CREATION D'OBERON A LONDRES

Comme je m'approchais du bord de la loge, j'entends une voix qui crie : « Weber ! Weber est ici ! ». Je me reculai brusquement, mais les bravos et les vivats furent tels que je dus me lever et m'incliner à plusieurs reprises. Ils voulaient à toute force que l'on jouât l'ouverture du « Freischütz » et chaque fois que je me montrais la tempête reprenait de plus belle...

Répétition très satisfaisante. On n'a pas lésiné sur les décors et la machinerie. Les costumes sont pleins de fantaisie, selon les indications du librettiste. Les elfes ont presque l'air d'abeilles, de papillons ou de fleurs... L'effet du premier final est extraordinaire, de même le second avec mes elfes. J'ai vu le décor où Puck réunit les Esprits : il y a 8 à 10 blocs de rochers roulants qui s'ouvrent, remplis d'apparitions qui vont se perdre dans l'océan... (après la première) : par la grâce de Dieu, j'ai obtenu ce soir un succès complet, tel que peut-être je n'en ai encore jamais eu. Ce triomphe total et sans mélange est indescriptible. A Dieu seul en revient tout l'honneur. Au moment où je montai au pupitre, toute la salle archicomble se leva et ce fut une incroyable tempête de cris, de vivats, de hourras, de chapeaux et de mouchoirs agités à n'en plus finir. L'ouverture dut être bissée. Chaque morceau était interrompu deux ou trois fois par un énorme enthousiasme... A la fin, on m'a fait monter sur la scène, honneur qui en Angleterre n'avait jamais encore été décerné à un compositeur. Tout a marché au mieux et chacun était dans la joie autour de moi...

Lettre de Weber à sa femme.
Extrait de *Weber,* par A. Cœuroy.
Editions Denoël.

2. SCHUBERT : SES DEBUTS DE MUSICIEN

L'établissement (Konvikt de Vienne) ne semblait pas lui convenir, car le petit garçon était toujours grave et peu communicatif. Comme il jouait déjà assez habilement du violon, il fit partie du petit orchestre qui exécutait chaque soir une symphonie et une ouverture, et fort souvent avec un succès étonnant pour de si jeunes forces. Premier des seconds violons, j'étais assis, et le petit Schubert jouait debout derrière moi, suivant sur la même partition. Je remarquai bientôt que ce petit musicien me dépassait beaucoup pour ce qui était de la sûreté de la mesure. Mon attention de la sorte éveillée, je vis avec quelle vivacité cet enfant, dont l'apparence était absolument quelconque, rendait l'expression des belles symphonies que nous jouions. Je le trouvai, un jour, seul dans la salle de musique, assis au piano dont il jouait déjà fort bien avec ses petits doigts. Il étudiait à ce moment une sonate de Mozart et me dit qu'elle lui plaisait mais qu'il trouvait Mozart difficile. Comme je lui demandais amicalement de se faire entendre, il me joua un menuet de sa composition. Il le fit d'abord timidement et en rougissant, mais mes compliments le réjouirent. Il me dit qu'il rendait souvent en secret ses pensées par des sons, mais qu'il ne fallait pas que son père le sût, car il ne voulait absolument pas qu'il se consacrât à la musique. Par la suite, je lui glissais souvent du papier à musique...

Je trouvai mon jeune ami un peu grandi et de bonne humeur. Il était depuis longtemps premier violon et assez considéré dans l'orchestre sur les programmes duquel il n'était pas sans influence. Schubert me dit alors qu'il avait déjà composé des masses de choses : une sonate, une fantaisie, un petit opéra, et qu'il se préparait à écrire une messe. La difficulté pour lui consistait surtout en ceci que, comme il n'avait pas de papier à musique ni d'argent pour en acheter, il devait d'abord tracer des lignes sur du papier ordinaire, qu'il ne savait d'ailleurs pas toujours où se procurer. Je lui fournis alors largement de papier à musique dont il usait en quantité surprenante. Il écrivait extraordinairement vite et il consacrait inlassablement les heures d'études — qui lui paraissaient trop courtes — à composer.

Mémoires de J. von Spaun.
Extrait de *Schubert,* par Marcel Schneider.
Collection « Solfèges », Editions du Seuil.

3. BERLIOZ DIRIGE UN CONCERT...

Le concert commença. L'ouverture des « Francs Juges », très médiocrement exécutée, fut néanmoins accueillie par deux salves d'applaudissements qui m'étonnèrent. Le « Conzertstück » de Weber, joué par Liszt avec la fougue entraînante qu'il y a toujours mise, obtint un magnifique succès... Dans l'introduction instrumentale de « Sardanapale », mon inexpérience dans l'art de conduire l'orchestre fut cause que les seconds violons ayant manqué une entrée, tout l'orchestre se perdit et que je dus indiquer aux exécutants, comme point de ralliement, le dernier accord, en sautant tout le reste. Rien ne marchait plus ; je n'entendais que le bruit sourd des pulsations de mes artères, il me semblait m'enfoncer en terre peu à peu. De plus, il se faisait tard et nous avions encore à exécuter le chœur de Weber et la « Symphonie fantastique » tout entière. Les règlements du Théâtre-Italien n'obligeaient pas les musiciens à jouer après minuit. En conséquence, mal disposés pour moi, ils attendaient avec impatience le moment de s'échapper, quelles que dussent être les conséquences d'une aussi plate défection. Ils n'y manquèrent pas ; pendant que le chœur de Weber se chantait, ces lâches drôles, indignes de porter le nom d'artistes, disparurent tous clandestinement. Il était minuit. Les musiciens étrangers que je payais restèrent seuls à leur poste, et quand je me retournai pour commencer la symphonie, je me vis entouré de cinq violons, de deux altos, de quatre basses et d'un trombone. Je ne savais quel parti prendre dans ma consternation.

Le public ne faisait pas mine de s'en aller. Il en vint bientôt à s'impatienter et à réclamer l'exécution de la symphonie. Je n'avais garde de commencer. Enfin, au milieu du tumulte, une voix s'étant écrié du balcon : « la Marche au supplice ! » je répondis : « je ne puis faire exécuter la « Marche au supplice » par cinq violons !... Ce n'est pas ma faute, l'orchestre a disparu, j'espère que le public... » J'étais rouge de honte et d'indignation. L'assemblée alors se leva désappointée. Le concert en resta là, et mes ennemis ne manquèrent pas de le tourner en ridicule, en ajoutant que ma musique faisait fuir les musiciens.

BERLIOZ, *Mémoires*.
Editions Garnier-Flammarion.

4. BERLIOZ ET LE PUBLIC FRANÇAIS

Il n'y a rien à faire dans cet atroce pays, et je ne puis que désirer le quitter au plus vite. J'attends que la traduction allemande de « Faust » soit finie pour repartir et aller trouver des villes plus hospitalières que notre gredin de Paris. Je suis comme les oiseaux de proie, obligé d'aller chercher ma vie au loin ; les oiseaux de basse-cour seuls vivent sur leur fumier. Malgré la rigueur de la saison, j'ai pris mon parti et j'irai le mois prochain, par terre, à Pétersbourg..

N'est-il pas grotesque qu'on joue dans les concerts les œuvres de tout ce qui a un nom dans la musique, excepté les miennes ?

Ne voir partout qu'imbécilité, indifférence, ingratitude ou terreur... voilà mon lot à Paris... La France donc est écartée de ma carte musicale et j'ai pris le parti d'en détourner le plus possible mes yeux et mes pensées.

Lettre de Berlioz à sa sœur.

5. BERLIOZ ECRIVAIN : LES GROTESQUES DE LA MUSIQUE

A) UN RIVAL D'ERARD

Certains mécaniciens amateurs se livrent parfois à la fabrication des instruments de musique avec le plus grand succès. Ils font même dans cet art d'étonnantes découvertes... Ces hommes ingénieux, autant que modestes, dédaignent néanmoins d'envoyer leurs ouvrages aux expositions universelles, et ne réclament pour eux personnellement ni brevet d'invention, ni médaille d'or, ni le moindre cordon de la Légion d'honneur.

L'un d'eux vint un jour en Provence, visiter son voisin de campagne, M. d'O..., célèbre critique et musicien distingué. En entrant dans son salon : « Ah ! vous avez un piano ? lui dit-il.

— Oui, un Erard excellent.

— Moi aussi, j'en ai un.

— Un piano d'Erard ?

— Allons donc ! De moi, s'il vous plaît. Je me le fais à moi-même, et d'après un système tout nouveau. Si vous êtes curieux de le voir, je le ferai mettre demain sur ma charrette, et je vous l'apporterai.

— Volontiers. »

Le lendemain, l'amateur campagnard arrive avec sa charrette ; on apporte le piano, on l'ouvre, et M. d'O... est fort étonné de voir le clavier composé exclusivement de touches blanches. « Eh bien ! et les touches noires ? dit il.

— Les touches noires ? Ah ! oui, pour les dièses et les bémols ; c'est une bêtise de l'*ancien piano*. Je n'en use pas. »

B) GUERRE AUX BEMOLS

Une dame passionnée pour la musique entre un jour chez notre célèbre éditeur Brandus et demande à voir les morceaux de chant les plus nouveaux et les plus beaux, en ajoutant qu'elle tient surtout à ce qu'ils ne soient pas trop chargés de bémols. Le garçon du magasin lui présente alors une romance.

« Ce morceau est délicieux, lui dit-il, malheureusement, il a quatre bémols à la clé.

— Oh ! cela ne fait rien, répond la jeune dame, quand il y en a plus de deux, je les gratte. »

BERLIOZ, *Les Grotesques de la Musique*.
Editions Gründ, Paris.

6. SAINT-SAENS ET SON CARACTERE DIFFICILE

Ses réparties étaient souvent fort drôles. Je me souviens d'un jour, à Dieppe précisément, où l'un de ses confrères de l'Institut, un sculpteur, l'ayant aperçu dans les jardins du Casino, voulut le rejoindre et lui serrer la main. Après avoir couru un bon moment pour le rattraper, il lui dit en l'abordant :

« Vous marchez bien vite pour un homme qui se plaint fréquemment du mauvais état de ses jambes ! Cela ne vous empêche cependant pas d'entreprendre de longs voyages puisque, paraît-il, vous étiez, il n'y a pas très longtemps, au Caire...

— Mais je n'y suis pas allé à pied ! coupa Saint-Saëns. »

Interloqué, l'infortuné confrère ne sut que répondre :

« Je... je le pense bien... »

Et il prit congé sans prolonger la conversation.

Un autre jour encore, en 1919, au Théâtre de l'Odéon où je dirigeais, à cette époque, les représentations données avec orchestre (« l'Arlésienne », « les Erinnyes », etc.), on préparait une reprise de la pièce d'Alfred de Musset « On ne badine pas avec l'amour », reprise en vue de laquelle Saint-Saëns avait écrit une importante et fort belle partition. A l'une des premières répétitions, on réglait, d'après une amusante idée de

Paul Gavault, une « entrée » de petits marmitons porteurs de plats succulents qu'ils devaient faire défiler devant le malheureux Blasius. Cette répétition de travail préparatoire avait lieu sans orchestre, un seul piano étant à l'avant-scène, et la maîtresse de ballet fixait les pas de ses jeunes danseurs. M'étant absenté, ainsi que le directeur, pour je ne sais plus quelle raison, Saint-Saëns était donc resté seul un instant à côté de la pianiste. Il ne fut pas long à s'en apercevoir :

« Où est M. Paul Gavault ? Où est Ferté ? » s'écria-t-il.

Le régisseur lui répondit que nous étions dans mon bureau et que nous allions revenir immédiatement.

« Je vais les chercher », dit le Maître.

C'est alors que la charmante comédienne, qui jouait le rôle de Camille, lui proposa de le conduire, la scène étant mal éclairée.

« Me conduire ! protesta Saint-Saëns. Me conduire ! Mais, Mademoiselle, je ne suis pas gâteux !

Extrait de *Souvenirs et Anecdotes,* par Armand FERTÉ,
publié par « Le Guide du Concert ».

7. ALBENIZ LE BOUTE-EN-TRAIN

Il fut toujours un animateur et un *boute-en-train,* à preuve un autre souvenir qui me revient : « C'était bien des années après, à Madrid, cette fois, où était revenu le jeune élève de Bruxelles, et où il occupait déjà, dans la grande capitale espagnole, une haute situation musicale. A l'issue d'un grand concert avec orchestre, à la Société des Concerts de Madrid (le pendant de nos grandes associations artistiques), je sortais en compagnie de notre si honoré Ambassadeur d'alors, à Madrid, M. Paul Cambon, lorsque Albéniz vient au-devant de nous avec un chapeau à haute forme réduit véritablement à l'état d'un accordéon... « Mais, mon pauvre Albéniz, lui dit M. Cambon, qu'avez-vous donc fait avec votre chapeau ?... » — « J'ai applaudi Planté ! » lui répondit-il aussitôt...

Albéniz pianiste, l'éternel cigare aux lèvres qu'il mâchonne en rugissant, joue la *Séguedille,* burlesque et truculente, après quoi, d'un air funèbre : « Il ne faut pas m'en vouloir, s'exclame-t-il, je suis un pianiste *rigolo !* »

Albéniz, professeur à la Schola, oublie un jour de faire son cours. Jean, le concierge, est dépêché à Auteuil chez l'artiste qui lui ouvre la porte : « M. Albéniz, lui dit le portier, on vous attend pour votre cours ! » — « Qui ? » — « Vous, Albéniz ! » — « Mais il est mort ! je suis son frère ! »... Le portier, effaré, rapporte l'étonnante nouvelle à la Schola. On devine la stupeur de l'administration et des élèves... Une délégation s'empresse vers la demeure du pauvre musicien... qui les accueille en riant de la plaisanterie macabre... — Albéniz admirait fort V. d'Indy et se trouvait très intimidé en sa présence. Arrivant un jour chez lui et ne sachant comment lui parler, il prend subitement son courage à deux mains et, s'avançant vers le Maître, d'un air furibond, il l'agonit d'injures... Puis, soudain : « Ouf ! s'écrie-t-il, maintenant j'ai moins peur ! »

Extrait de *Albeniz et Granados,* par Henri COLLET.
Editions « Le Bon Plaisir », librairie Plon.

8. RICHARD STRAUSS CHEF D'ORCHESTRE

Il ne martyrisait pas l'orchestre aux répétitions, arrêtait souvent une œuvre au bout de cinq minutes en déclarant que tout allait bien. Sa mansuétude et sa patience auprès des chanteurs était proverbiale, et ceux-ci l'adoraient. Ses « mots » sont célèbres, souvent savoureux, rarement cruels : *Madame,* dit-il un jour à une de ses interprètes, *pouvez-vous nous donner votre* la, *afin que nous puissions nous accorder sur vous ?* Il s'enchantait visiblement à diriger les morceaux humoristiques, révélant ainsi parfois la nature au fond comique de ses chanteurs. D'ailleurs, le type de relations qu'entretenait cet homme, souvent froid et hautain, avec ses musiciens, était un modèle du genre. Il suffisait qu'un instrumentiste exécute correctement un *solo,* même bref, pour qu'à la fin Strauss traversât tout le plateau pour venir le féliciter. En toutes occasions, il appuya leurs positions revendicatives auprès de l'administration. Son prestige de compositeur expliquait évidemment, mais en partie seulement, la considération dont il jouissait auprès des musiciens.

Extrait de *Richard Strauss,* par D. JAMEUX.
Collection « Solfèges », Editions du Seuil.

9. MILHAUD : LA CREATION ORAGEUSE DE PROTEE

Je n'avais jamais imaginé que ma musique fût provocante, pourtant le public commença déjà à s'agiter dès la fin de l'ouverture et à exprimer ses sentiments par des « assez ! assez ! » ainsi que par des cris d'animaux, ce qui déclencha une contre-manifestation d'applaudissements et de « bravos », qui ne facilita pas l'audition de l'ouverture. Je commençai à craindre pour celle de la fugue, où la sonorité insistante des cuivres pouvait causer quelque étonnement. Ecrite pour trois trompettes et trois trombones, elle se déroulait sur un continuo, comme une pédale des contrebasses et des quatre bassons. Je ne me trompais pas, la fugue provoqua un indescriptible tumulte, une véritable bataille pendant laquelle l'organiste du Temple de la Victoire, M. Franck, fut giflé par Durey. On n'entendait plus l'orchestre ; le vacarme grandissait ; la police intervint. Des gardes municipaux évacuèrent les fauteuils de balcon. J'eus la satisfaction de voir M. Brancour, critique du « Ménestrel », « sorti » par deux agents de police. Avant de commencer le troisième morceau, Pierné s'adressa au public : « Lorsque j'inscris une œuvre au programme des Concerts Colonne, c'est que j'estime qu'elle est digne d'y figurer, vous avez le droit de ne pas l'aimer et de manifester votre opinion, mais après son exécution. » Cette allocution fut suivie d'un peu de répit et le commencement de la pastorale en bénéficia. Mais les auditeurs étaient trop surexcités pour pouvoir se calmer tout à fait ; après quelques moments d'attention, ils se déchaînèrent de nouveau, et le bruyant tumulte couvrit l'orchestre jusqu'à la fin du morceau.

Extrait de *Notes sans Musique,* de D. MILHAUD.
Editions Julliard.

TABLE DES MATIERES

PREMIERE PARTIE. — PRATIQUE DES TEXTES MUSICAUX — pages

Reconnaissance des sons et des rythmes 3
Reconnaissance des timbres 9
2 pages avec portées 10

Pratique instrumentale :

flûte à bec 12
métallophone et xylophone 16
instruments de batterie 19

DEUXIEME PARTIE. — POUR UNE MEILLEURE COMPREHENSION DE LA MUSIQUE

Auditions en classe (les éléments de la musique dans les œuvres) 20
Notes sur les activités personnelles 24

Etude sur les petits groupements :

Voix et formations chorales 26
Petits groupements d'instruments 29
Petits groupements d'instruments anciens 32

Lectures 33

BLOC ANNEXE (feuillets détachables)

Schéma de métallophone soprano 37
Tablature de flûte à bec 38

Parties instrumentales séparées :

flûte à bec 39
métallophone et xylophone 43
instruments de batterie 45

12 fiches 47
50 portraits de musiciens 59

PUPITRE

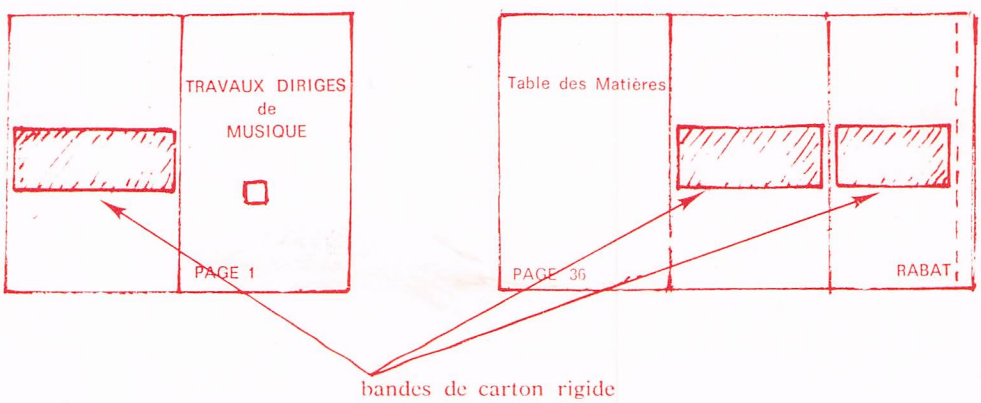
Voir le schéma de pliage sur le rabat de la couverture.

Dépôt légal n° 1145 - 4e trimestre 1973.

Les Gravures et Impressions Musicales A.Brousse. Bordeaux-France

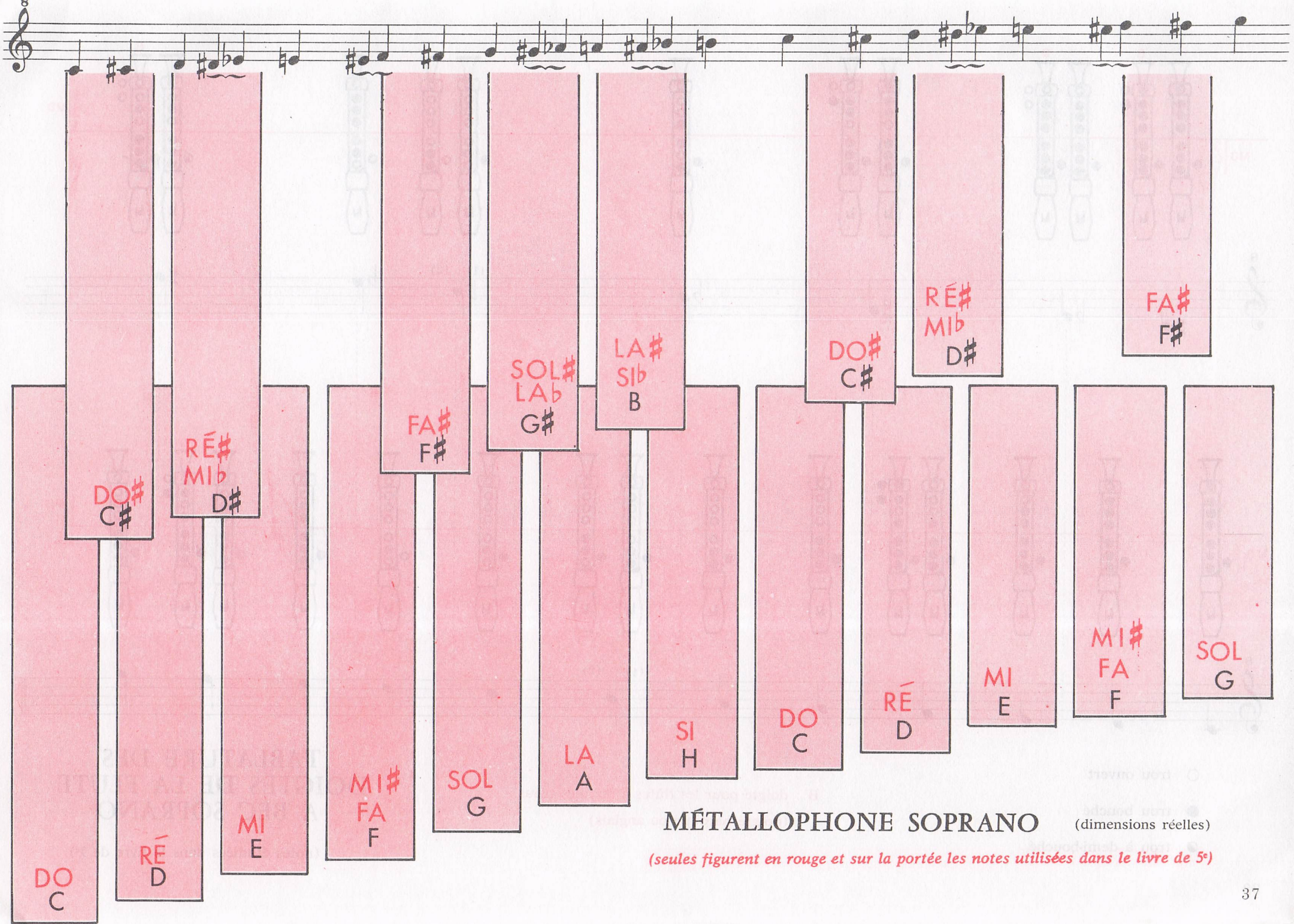
SCHÉMA DE PLIAGE DU CAHIER POUR L'OBTENTION DU PUPITRE

N.B. — Pour donner plus de solidité au pupitre et lui permettre de supporter aisément le livre « LA MUSIQUE PAR LES TEXTES », il suffira de coller sur les faces internes de la couverture (voir croquis ci-dessous) une bande de carton rigide.



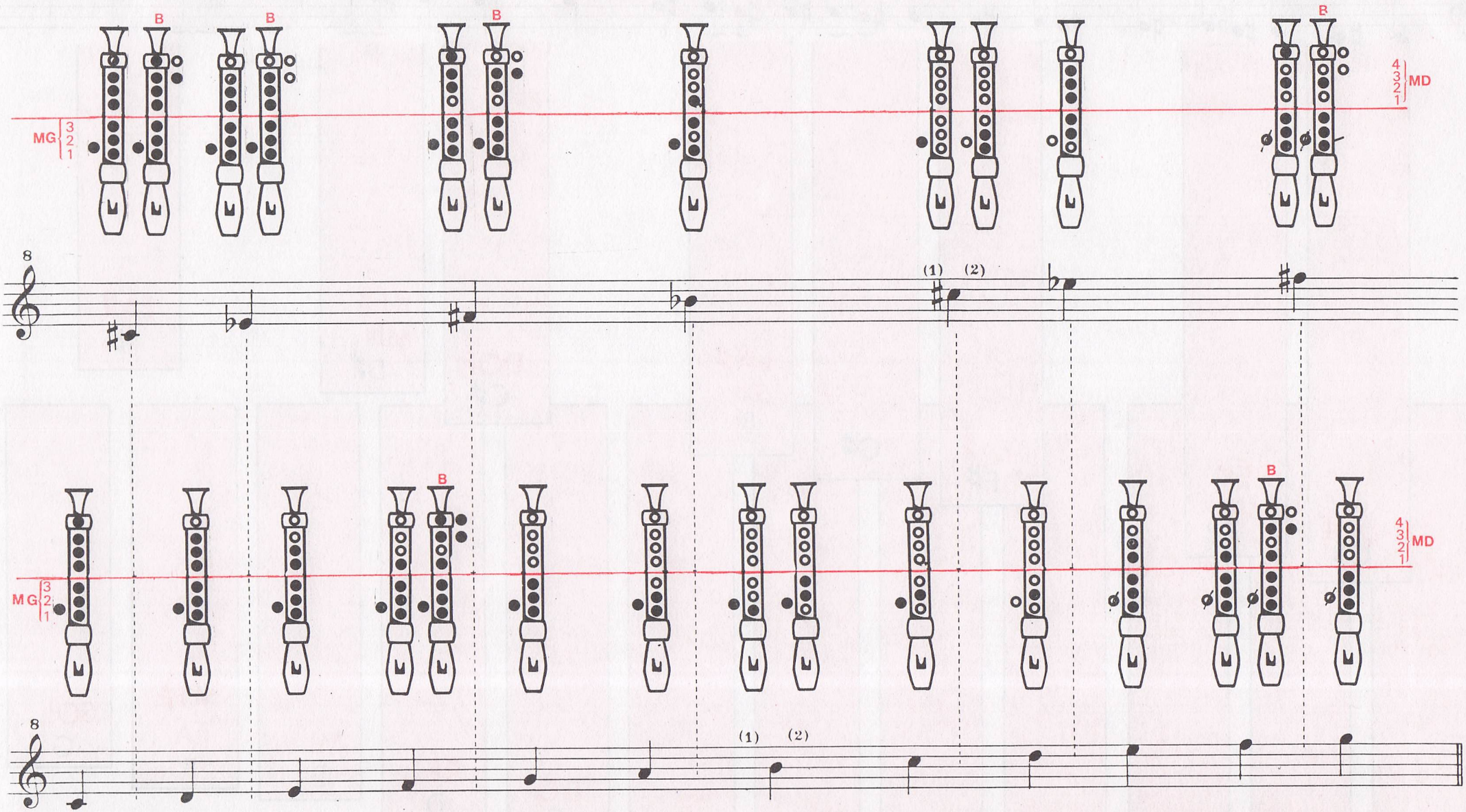
bandes de carton rigide

(environ 6 cm de large sur 20 cm de long, et 16 pour le rabat)



MÉTALLOPHONE SOPRANO (dimensions réelles)

(seules figurent en rouge et sur la portée les notes utilisées dans le livre de 5e)



○ trou ouvert

● trou bouché

⌀ trou à demi-bouché

B : doigté pour les flûtes à doubles trous
(doigté baroque ou anglais)

TABLATURE DES DOIGTÉS DE LA FLUTE A BEC SOPRANO

(notes étudiées dans le livre de 5e)

LA MUSIQUE PAR LES TEXTES

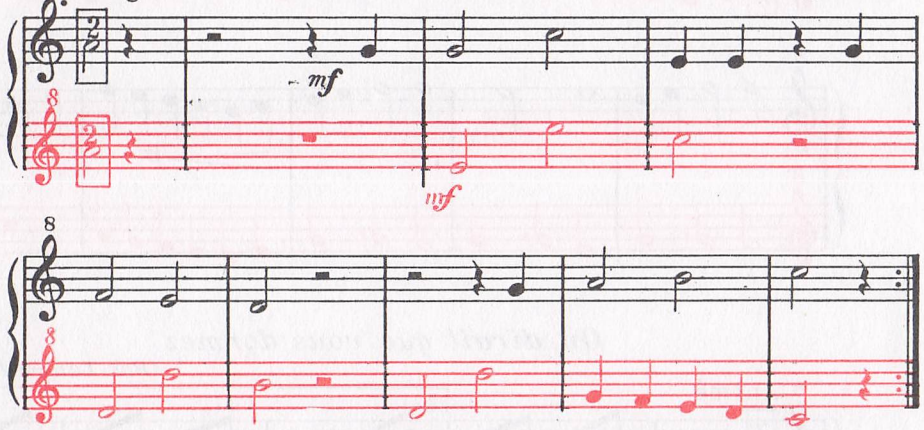
Exercices d'application

Classe de 5e

(Voir les indications de travail page 12 du cahier)

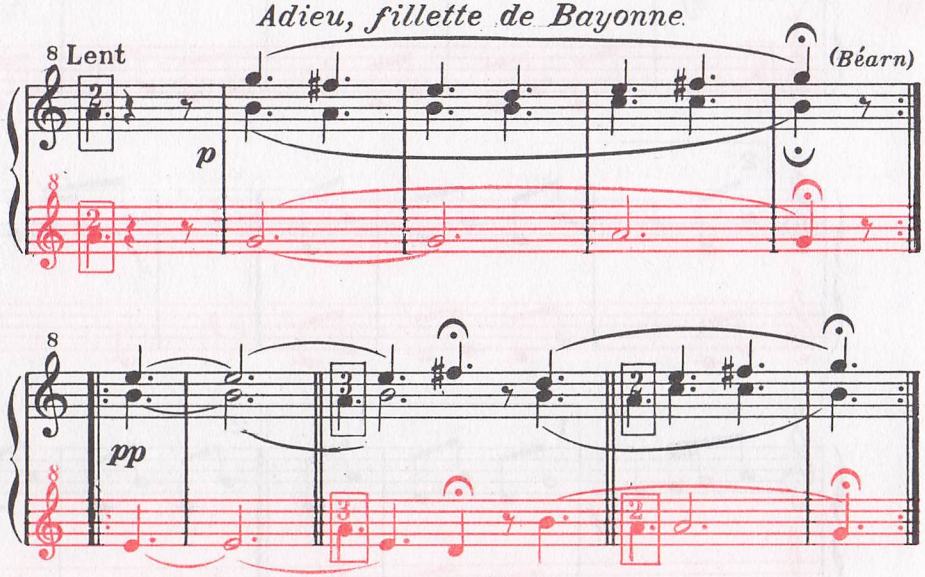
Riz à la crème

8 **Allegro** *(Argentine)*

5

Adieu, fillette de Bayonne

8 **Lent** *(Béarn)*

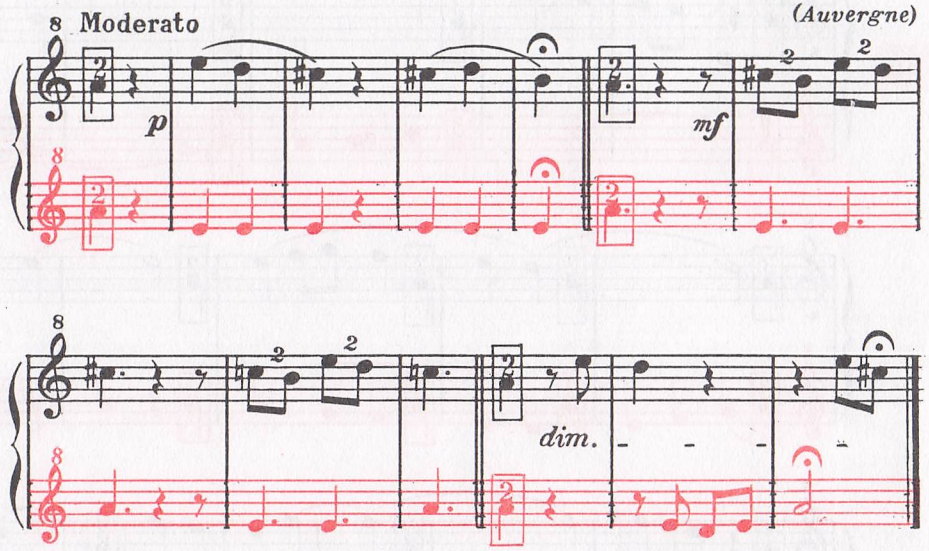
10



Là-bas, au fond du pré

8 **Moderato** *(Auvergne)*

19

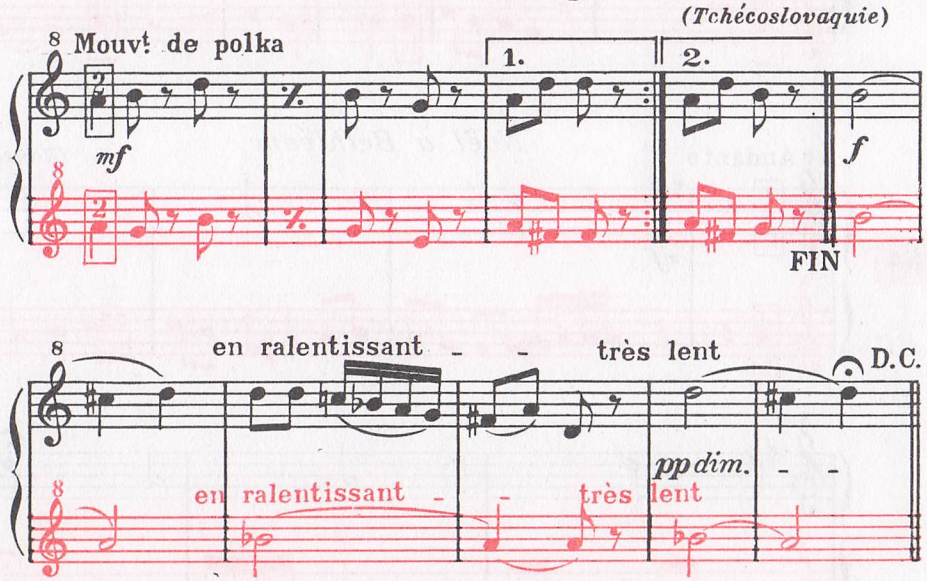


Chanson rustique

(Tchécoslovaquie)

8 **Mouvt de polka**

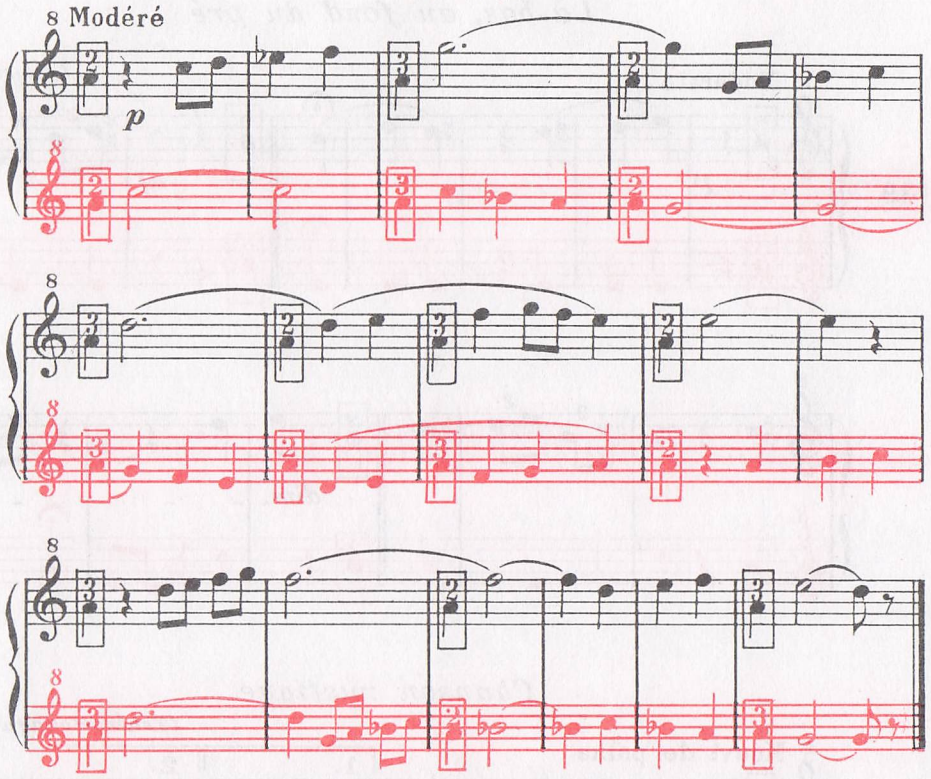
28



FLUTE A BEC SOPRANO

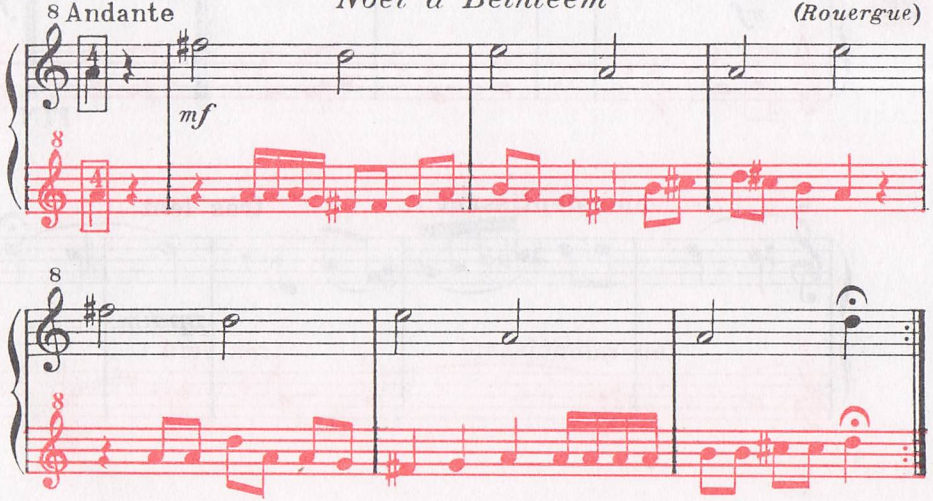
Le chat

35

8 Modéré

Noël à Béthléem

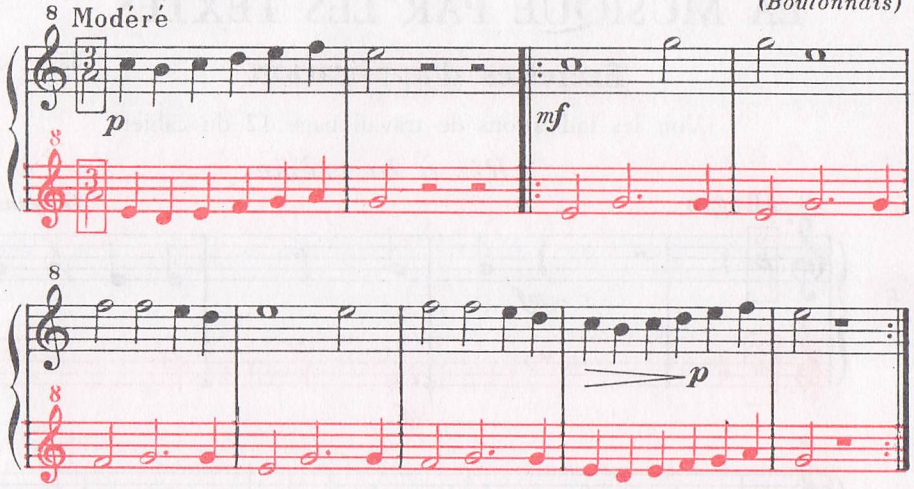
(Rouergue)

44

8 Andante

Bargère, Holà!

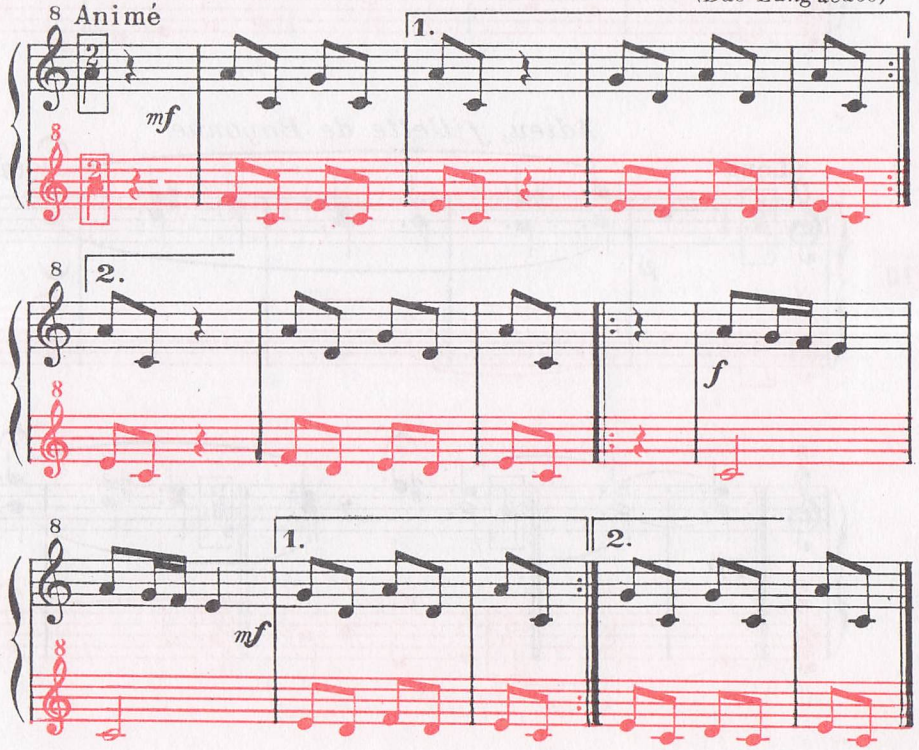
(Boulonnais)

52

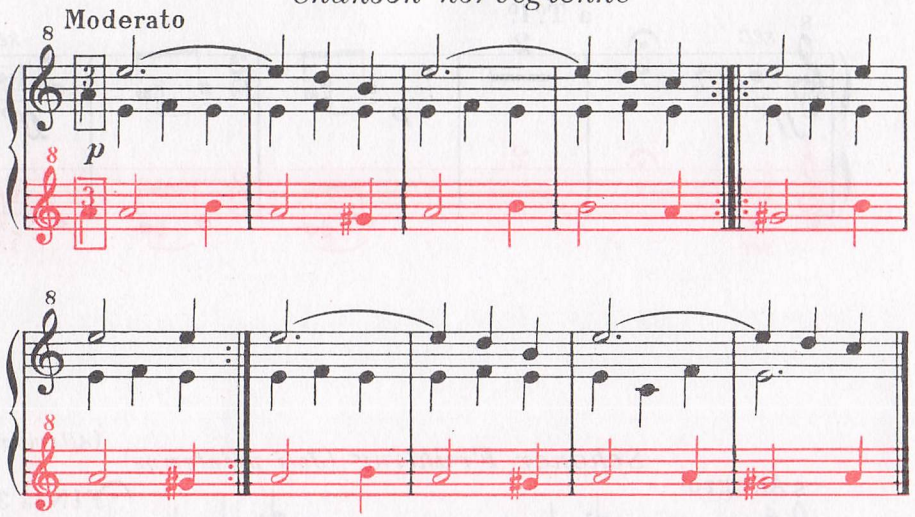
8 Modéré

On dirait que vous dormez

(Bas Languedoc)

61

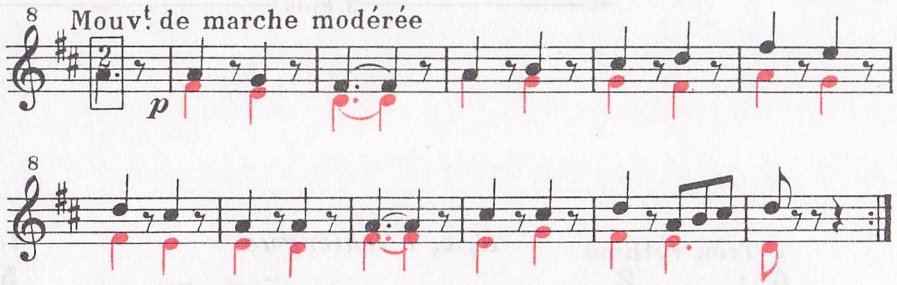
8 Animé

FLUTE A BEC SOPRANO

Chanson norvégienne

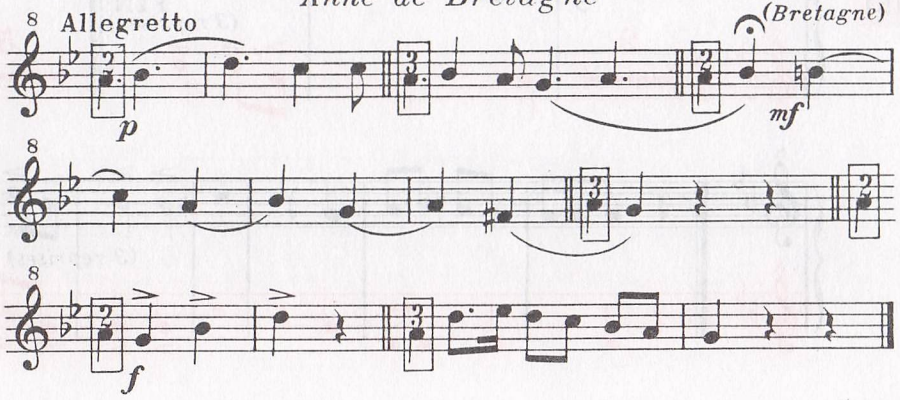
70

Chanson du tambourineur

(Nord)

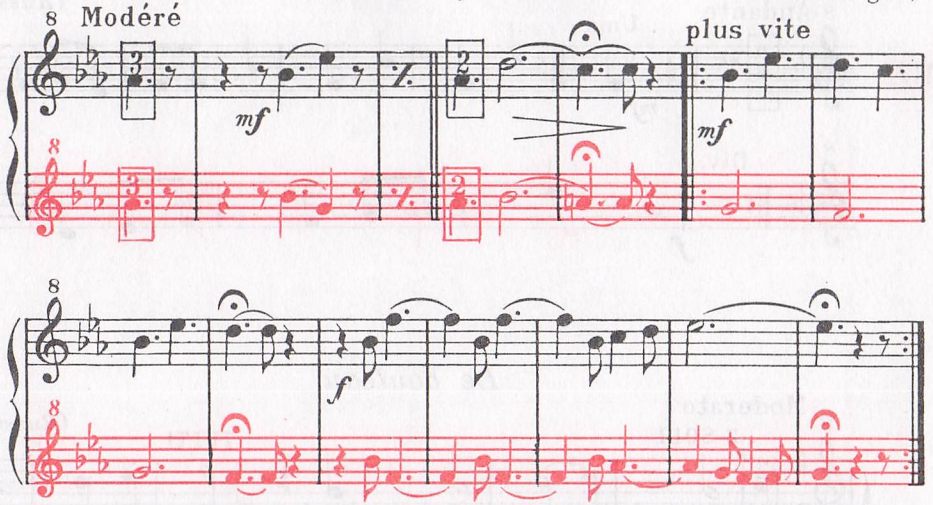
79



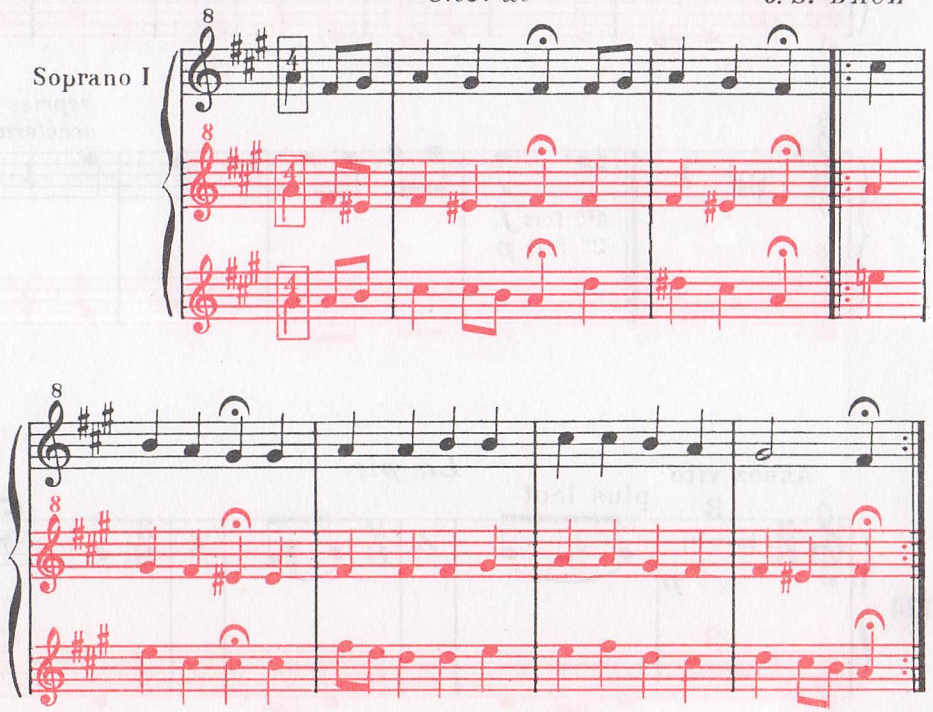
Anne de Bretagne

88

Wéo! (dialogue de pâtres)

(Bretagne)

98

Choral

J. S. BACH

108

Petrouchka

(Russie)

117

8 Andante — Unis — *mf*

8 Div. — *f*

Le bouleau

(Russie)

126

Moderato — 2 SOLI — *p* — TUTTI — *mf*

reprise en accélérant

1re fois *f*
2e fois *p*

La pie

134

Assez vite — *p* — plus lent

a To Io — *sec* — *ff* — *p* — *ff* — *sec*

Schöner Frühling (Joli printemps)

(Allemagne)

142

8 Allegro — *f* — 3 Fois — FIN la 3e fois

E, é, é tchiengué

(Congo)

151

Très rythmé — *mf* — FIN (3 reprises)

D.C. — (3 reprises) D.C.

LA MUSIQUE PAR LES TEXTES

(Classe de 5e

Exercices d'application

(Voir les indications de travail page 16 du cahier)

Là-bas, au fond du pré (Auvergne)

19 MÉTAL

8 Modéré

p

Chanson rustique (Tchécoslovaquie)

MÉTAL 28 BOIS

Mouvt de polka

1. 2.

mf

FIN

en ralentissant - - très lent

D.C.

pp dim. - - -

Noël à Béthléem (Rouergue)

44 2 MÉTAL ALTO

8 Andante

2 3 4 5

Bargère, Holà! (Boulonnais)

52 ALTO MÉTAL

8 Modéré

p *mf*

On dirait que vous dormez (Bas Languedoc)

MÉTAL 61 BOIS

8 Animé

1. 2.

mf

f *mf*

Chanson norvégienne

MÉTAL SOPRANO 70 BOIS ALTO

8 Moderato

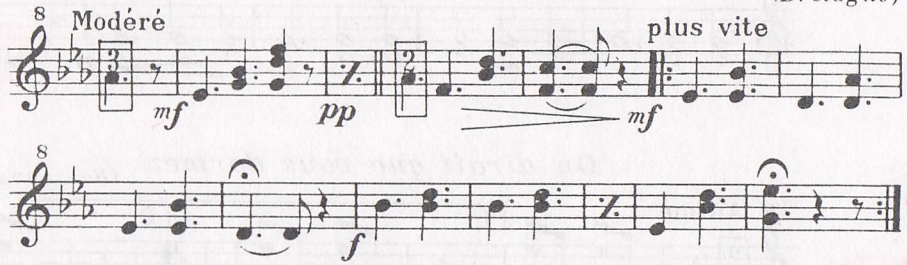
Anne de Bretagne (Bretagne)

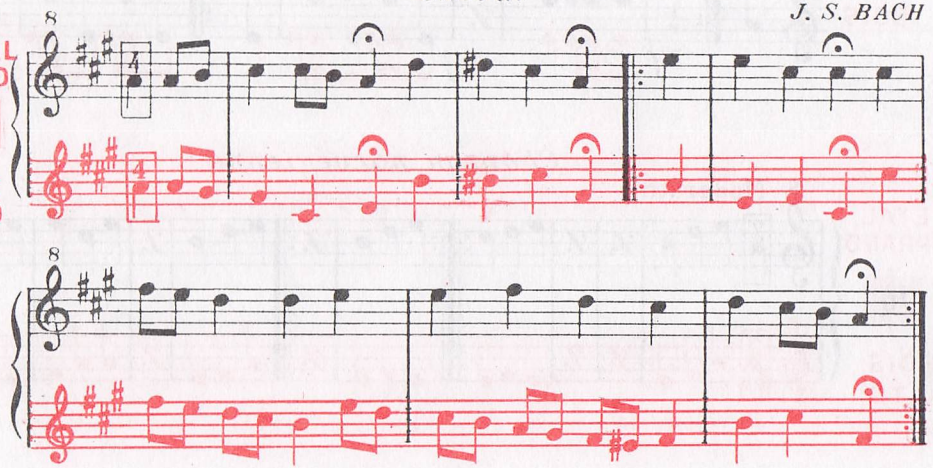
88 2 MÉTAL

8 Allegretto

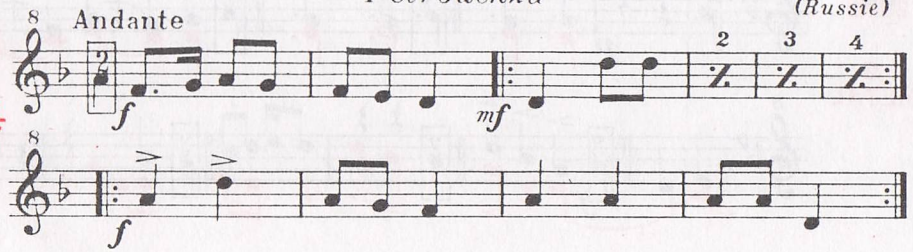
p *f*

Wéo! (dialogue de pâtres) (Bretagne)

98 MÉTAL — Modéré — plus vite

Choral J. S. BACH

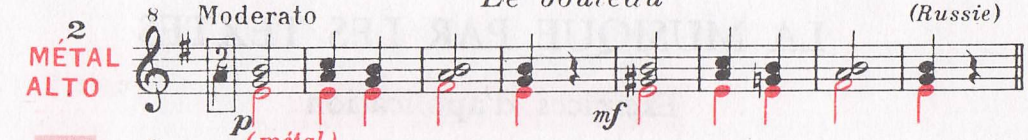
MÉTAL ALTO 108 BOIS ALTO

Petrouchka (Russie)

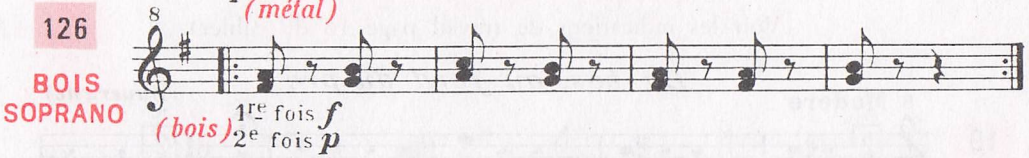
117 MÉTAL ALTO — Andante

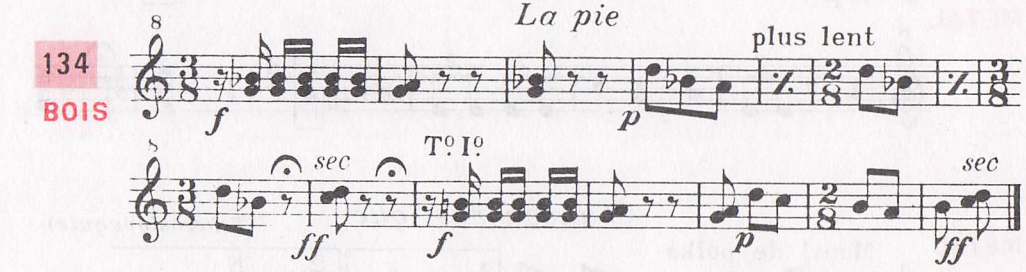


Le bouleau (Russie)

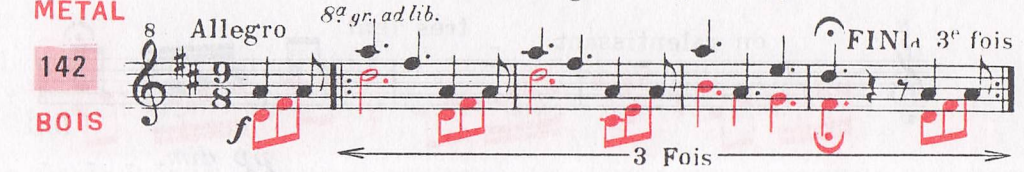
2 MÉTAL ALTO — Moderato



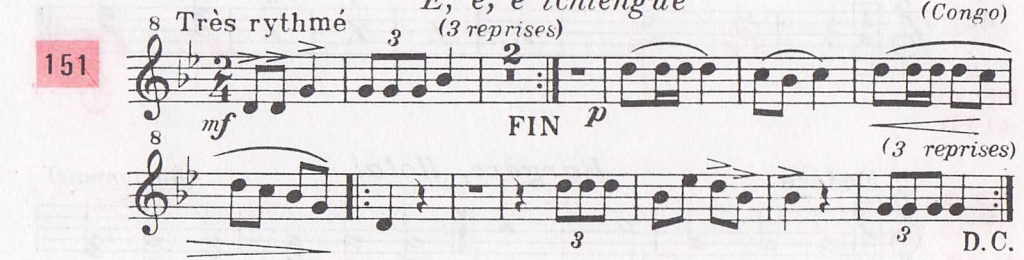
126 BOIS SOPRANO

La pie

134 BOIS — plus lent

Schöner Frühling (Joli printemps) (Allemagne)

MÉTAL 142 BOIS — Allegro — 8a gr. ad lib.



É, é, é tchiengué (Congo)

151 — Très rythmé — (3 reprises)

LA MUSIQUE PAR LES TEXTES

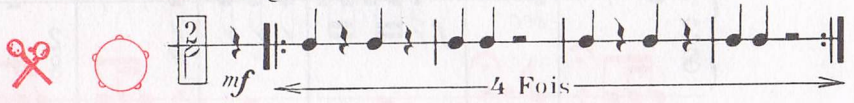
Exercices d'application

Classe de 5e

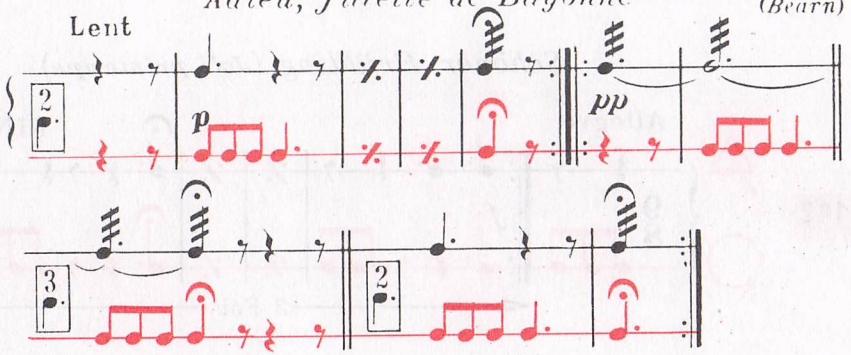
(Voir les indications de travail page 19 du cahier)

Riz à la crème (Argentine)

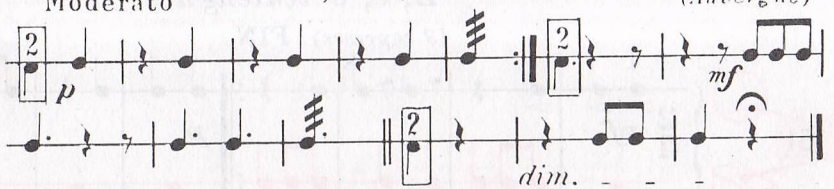
5 Allegro



Adieu, fillette de Bayonne (Béarn)

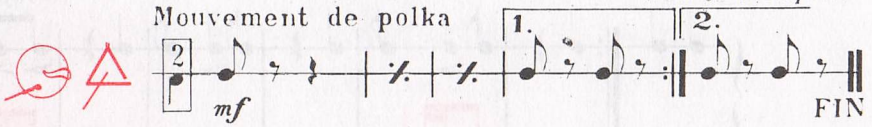
10 Lent

Là-bas, au fond du pré (Auvergne)

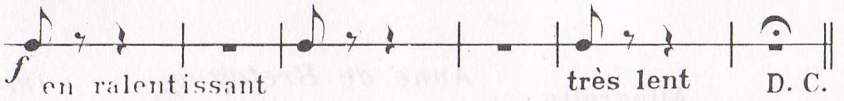
19 Moderato



Chanson rustique (Tchécoslovaquie)

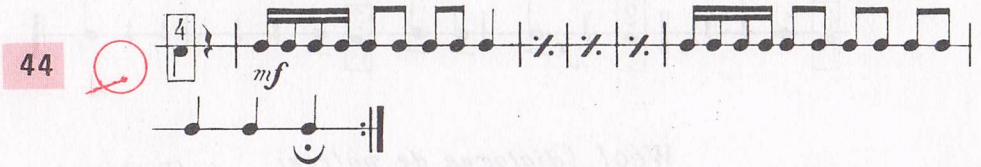
28 Mouvement de polka





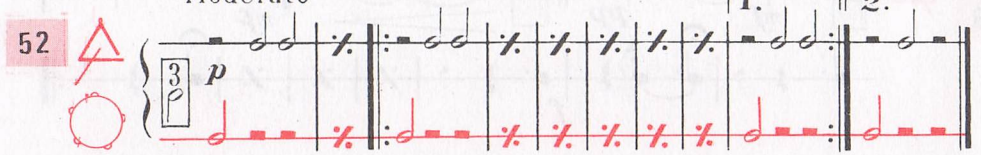
Noël à Béthléem (Rouergue)

44 Andante

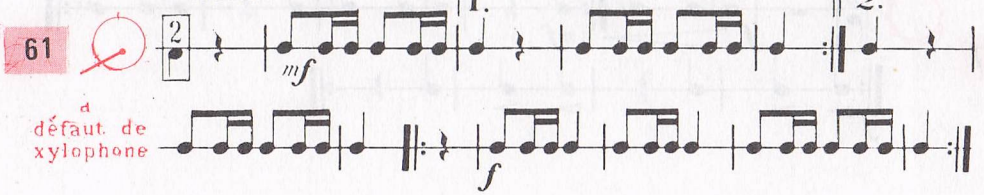


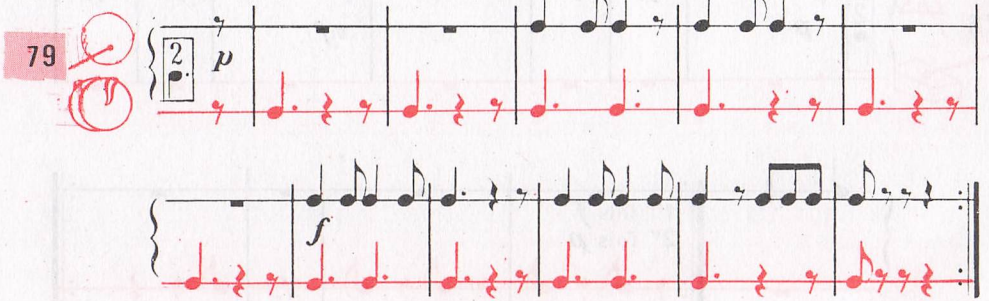
Bargère, Holà! (Boulonnais)

52 Moderato



On dirait que vous dormez (Bas Languedoc)

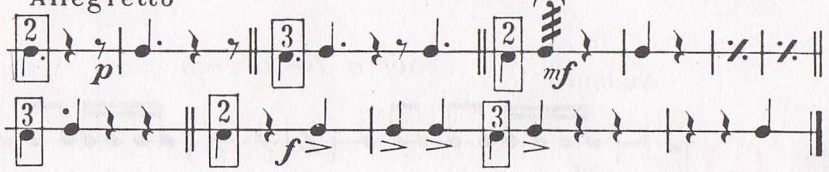
61 Animé

Chanson du tambourineur (Nord)

79 Mouvt de marche modérée

INSTRUMENTS DE BATTERIE

88

Anne de Bretagne (Bretagne)

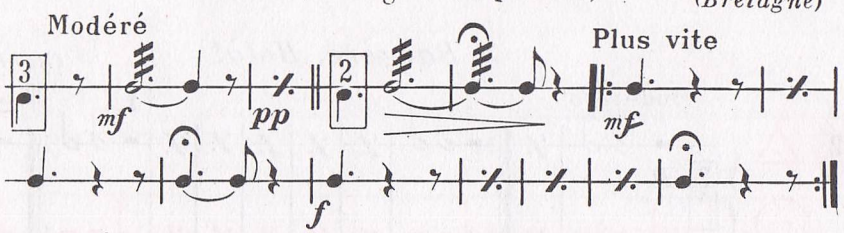
Allegretto



Wéo! (dialogue de pâtres) (Bretagne)

98

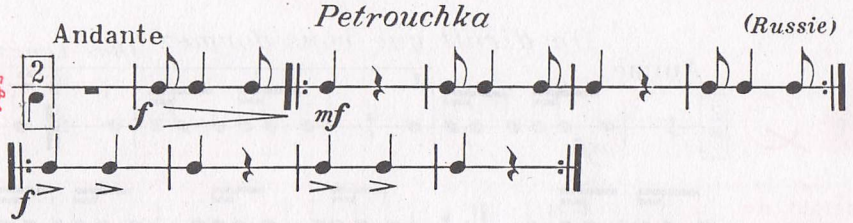
Modéré — Plus vite



Petrouchka (Russie)

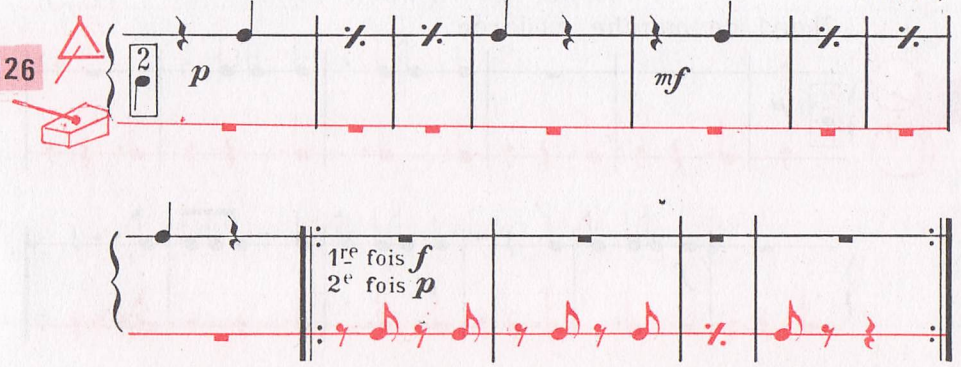
117

Andante

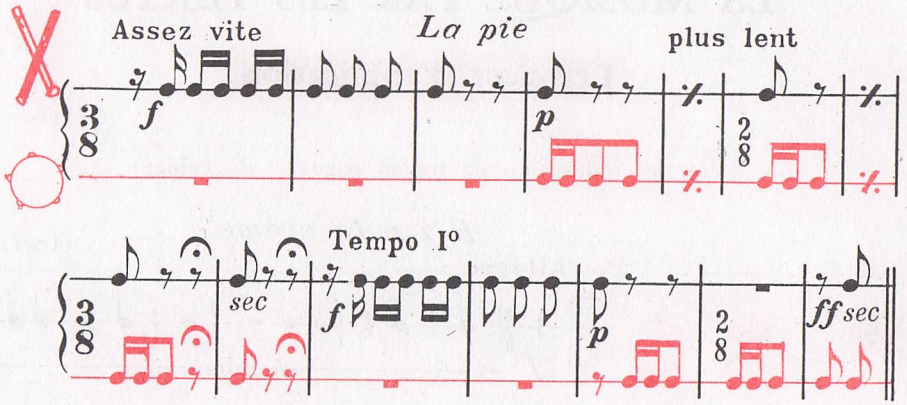


Moderato — *Le bouleau* (Russie)

126



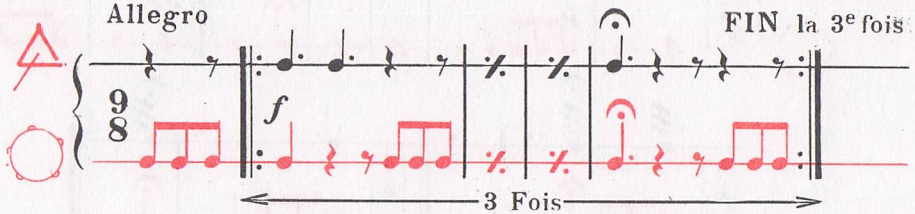
134

Assez vite — *La pie* — plus lent

Tempo Io

Schöner Frühling (Joli printemps) (Allemagne)

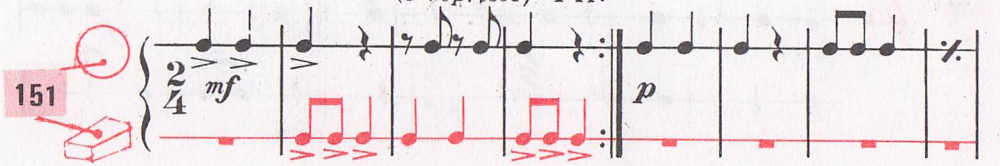
142

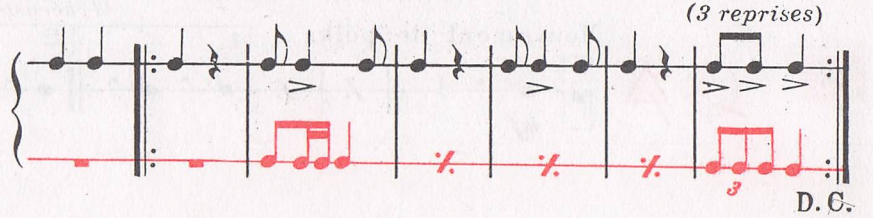
Allegro — FIN la 3e fois



É, é, é tchiengué (Congo)

151

(3 reprises) FIN

(3 reprises)



Y Z | W X | U V | T | S | Q R | P | N O | M | K L | I J | H | G | E F | D | C | B | A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

Y Z | W X | U V | T | S | Q R | P | N O | M | K L | I J | H | G | E F | D | C | B | A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p..... **AUTRES THÈMES**

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p..... **AUTRES THÈMES**

Y Z | W X | U V | T | S | Q R | P | N O | M | K L | I J | H | G | E F | D | C | B | A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES . Titre | Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom | Nationalité | Spécialité | Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES a) *Du même compositeur :*

Titre | Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES Titre | Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom | Nationalité | Spécialité | Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES a) *Du même compositeur :*

Titre | Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

.....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

.....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

.....

.....

.....

.....

.....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

.....

b) *Rythme :* .....

.....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

.....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

.....

.....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

.....

.....

f) *Construction :* .....

.....

.....

.....

.....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

.....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

.....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

.....

.....

.....

.....

.....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

.....

b) *Rythme :* .....

.....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

.....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

.....

.....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

.....

.....

f) *Construction :* .....

.....

.....

.....

.....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

.....

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

.....

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

Y Z | W X | U V | T | S | Q R | P | N O | M | K L | I J | H | G | E F | D | C | B | A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

.....

Y Z | W X | U V | T | S | Q R | P | N O | M | K L | I J | H | G | E F | D | C | B | A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

.....

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p..... **AUTRES THÈMES**

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p..... **AUTRES THÈMES**

Y Z	W X	U V	T	S	Q R	P	N O	M	K L	I J	H	G	E F	D	C	B	A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

.....

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

.....

A | B | C | D | E F | G | H | I J | K L | M | N O | P | Q R | S | T | U V | W X | Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

.....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

.....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

.....

.....

.....

.....

.....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

.....

b) *Rythme :* .....

.....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

.....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

.....

.....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

.....

.....

f) *Construction :* .....

.....

.....

.....

.....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p..... **AUTRES THÈMES**

A | B | C | D | E F | G | H | I J | K L | M | N O | P | Q R | S | T | U V | W X | Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

.....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

.....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

.....

.....

.....

.....

.....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

.....

b) *Rythme :* .....

.....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

.....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

.....

.....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

.....

.....

f) *Construction :* .....

.....

.....

.....

.....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p..... **AUTRES THÈMES**

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

.....

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

.....

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p..... **AUTRES THÈMES**

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p..... **AUTRES THÈMES**

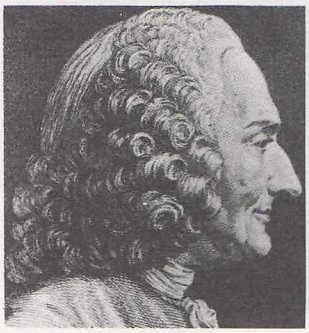
1. Claudio MONTEVERDI (1567-1643)

2 Jean-Baptiste LULLY (1632-1687)

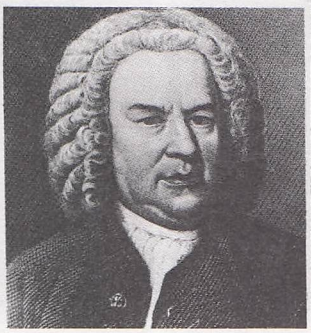
3. Arcangelo CORELLI (1653-1713)

4. François COUPERIN (1668-1733)

5. Antonio VIVALDI (1678-1741)



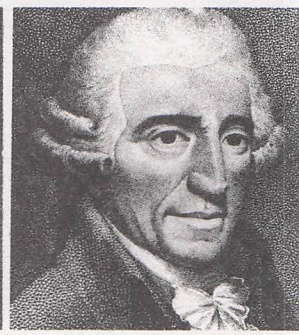
6. Jean-Philippe RAMEAU (1683-1764)



7. Johann Sebastian BACH (1685-1750)

8. Georg Friedrich HAENDEL (1685-1759)

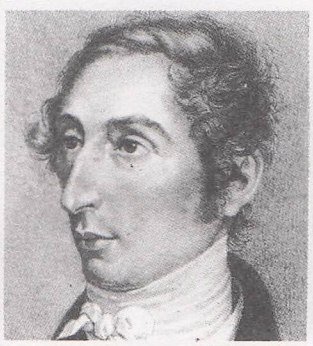
9. Christoph Willibald GLUCK (1714-1787)



10. Joseph HAYDN (1732-1809)

11. Wolgang Amadeus MOZART (1756-1791)

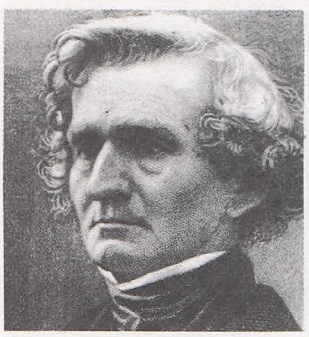
12. Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827)



13. Karl Maria von WEBER (1786-1826)

14. Gioacchino ROSSINI (1792-1868)

15. Franz SCHUBERT (1797-1828)



16. Hector BERLIOZ (1803-1869)

17. Félix MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847)

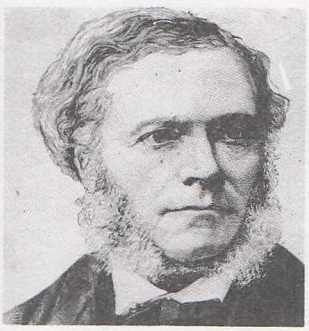
18. Frédéric CHOPIN (1810-1849)

19. Robert SCHUMANN (1810-1856)

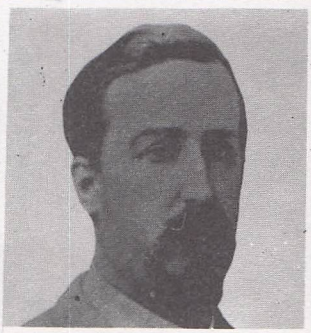
20. Franz LISZT (1811-1886)

21. Richard WAGNER (1813-1883)

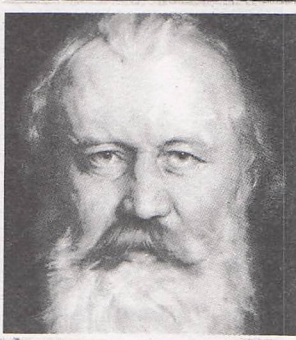
22. Guiseppe VERDI (1813-1901)



23. César FRANCK (1822-1890)



24. Alexandre BORODINE (1833-1887)



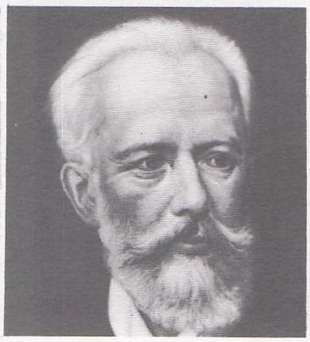
25. Johannes BRAHMS (1833-1897)

Nos 1 à 17, 19 à 22 et 25 : *collection H. Prouté, clichés J.-P. Debenay.*
No 18. — *Cliché Rigal.* — Nos 23 et 24 : *clichés Viollet.*

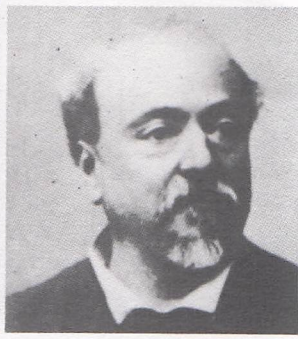
26. Camille SAINT-SAËNS (1835-1921)

27. Modeste MOUSSORGSKY (1837-1881)

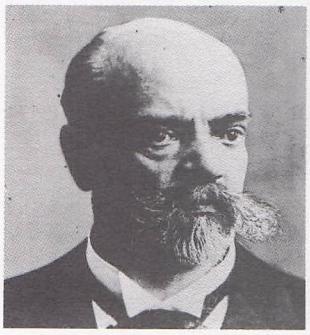
28. Georges BIZET (1838-1875)



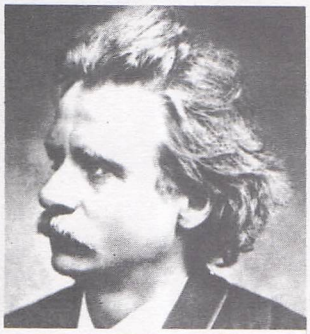
29. Piotr Illich TCHAÏKOVSKY (1840-1893)



30. Emmanuel CHABRIER (1841-1894)

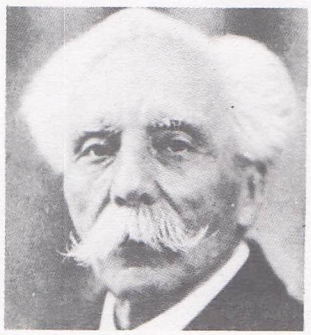


31. Anton DVORAK (1841-1904)



32. Edouard GRIEG (1843-1907)

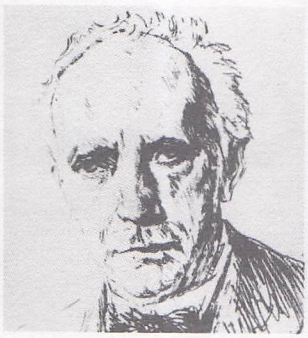
33. Nicolaï RIMSKY-KORSAKOV (1844-1908)



34. Gabriel FAURÉ (1845-1924)

35. Isaac ALBENIZ (1860-1909)

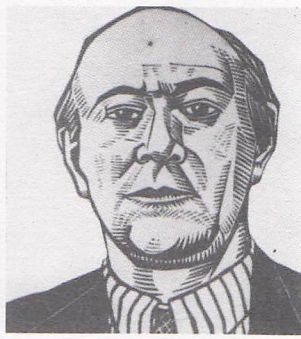
36. Claude DEBUSSY (1862-1918)



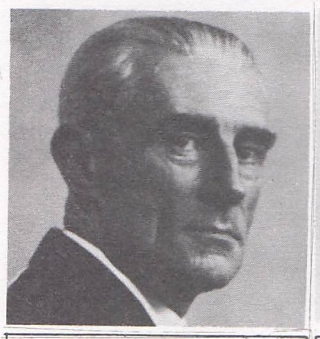
37. Richard STRAUSS (1864-1949)

38. Paul DUKAS (1865-1935)

39. Albert ROUSSEL (1869-1937)

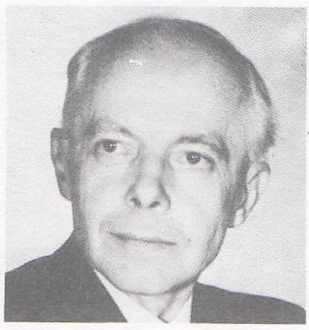


40. Arnold SCHOENBERGH (1874-1951)



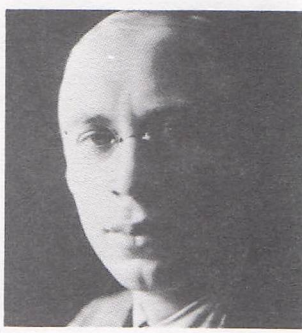
41. Maurice RAVEL (1875-1937)

42. Manuel DE FALLA (1876-1946)



43. Bela BARTOK (1881-1945)

44. Igor STRAVINSKY (1882-1971)

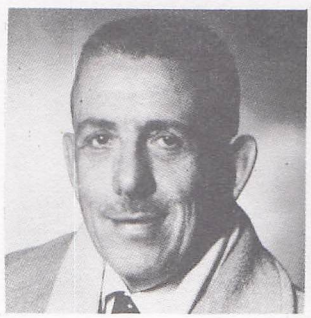


45. Serge PROKOFIEV (1891-1953)

46. Arthur HONEGGER (1892-1955)

47. Darius MILHAUD (né en 1892)

48. George GERSHWIN (1898-1937)



49. Francis POULENC (1899-1963)

50. Olivier MESSIAEN (né en 1908)

Nos 26 à 29, 32, 34, 37, 40, 42, 44, 46, 47, 48 : *collection H. Prouté, clichés J.P. Debenay.*
No 36 : *cl. Arch. Photo.* — No 33 : *cl. Rigal.* — Nos 31, 35, 39, 45 : *cl. Viollet.*
Nos 30-38 : *cl. Harlingue-Viollet.* — Nos 41, 43, 49, 50 : *cl. Lipnitzki-Viollet.*

H
&
Cie